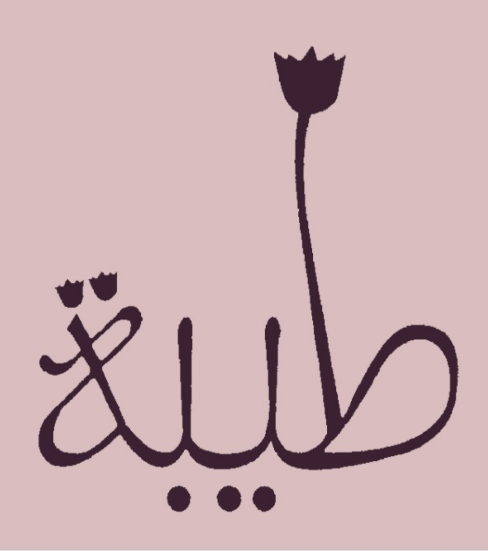


ديسمبر
2007

العدد العاشر

النساء والإبداع



افتتاحية

يهدف هذا العدد إلى مناقشة أحد أهم الخطابات الثقافية التي تكون صورة النساء ووضعهن في مجتمع معين وهو الإبداع الفني والأدبي. فالأعمال الأدبية تشكل صورة النساء في المجتمعات وتتشكل بها، مما يجعل رصد صور النساء فيها وثيقة مهمة للغاية في التعرف على أوضاع النساء في مجتمع بعينه.

ويبدأ العدد بدراسة بانورامية قيمة للدكتورة شيرين أبو النجا تستعرض فيها عددًا من الإشكاليات التي يدور الجدل حولها عند دراسة الأعمال الأدبية التي تكتبها النساء، وتركز د. شيرين في دراستها على فكرة الحدود في المصطلحات النقدية التي ترد في سياق التعرض للأدب الذي تكتبه النساء ومنها "أدب المرأة" و "الأدب النسائي" و "الرواية النسوية" وغيرها. وتتعرض الدراسة في مناقشة تلك المصطلحات إلى عدد غير قليل من الأعمال الأدبية من مختلف أرجاء الوطن العربي وخلال مساحة زمنية تبدأ بزمن الخنساء وحتى كتابات سحر الموجى وسمية رمضان، مرورًا بلطيفة الزيات وسلوى بكر وغيرهما.

أما الدراسة الثانية في العدد فهي جزء من عمل لم يكتمل بعد وهو رسالة لنيل درجة الدكتوراه للباحثة هالة دحروج حول أدب المرأة في العشرين عامًا الأخيرة. ويتناول هذا الجهد المبدئى صورة الرجال في الكتابة النسائية في فترة التسعينيات، وهو أحد الموضوعات المثيرة للجدل أيضًا. وفي محاولاتها للاشتباك مع هذا الجدل تنفى دحروج بعض التهم التي كثيرًا ما توجه للكاتبات المبدعات في تناولهن لشخصيات الرجال في أعمالهن، ومنها الانحياز لجنسهن وإلقاء الخطب حول حقوق النساء. وتنتهى الدراسة ببليوجرافية واسعة تحتوى على كثير من الدراسات والمقالات الأخرى – العربية والأجنبية – التي تتناول الإبداع الأدبي للنساء، وهو ما قد يشجع باحثات أخريات وباحثين آخرين على تقديم دراسات أخرى حول الإبداع الأدبي للنساء.

وفي مجال الإبداع الأدبي أيضًا تأتي دراسة د. هالة كال حول رواية أوراق النرجس لسمية رمضان. وتتناول د. هالة في هذه الرسالة أحد الموضوعات التي كثيرًا ما تتم الإشارة إليها عند دراسة الأدب الذي تكتبه امرأة، وهو "كتابة الجنون". فمن خلال قراءة متعمقة لدراسة أوراق النرجس تقدم د. هالة تفسيرًا لاتهام بعض الشخصيات النسائية- والكاتبات أنفسهن – بالجنون، حيث ترى أن هذا الاتهام هو الثمن الذي عادة ما تدفعه المرأة المبدعة نتيجة لاختلافها وخروجها عن المألوف، وهو ما يتطلبه الإبداع بالضرورة، وخاصة في مجتمع كثيرًا ما يميل إلى فرض صور نمطية على النساء ويحجم أنشطتهن وخاصة الإبداعية منها.

ويحتوى العدد أيضًا في باب الترجمات على دراسة قيمة لنانسي أرمسترونج بعنوان، "البعض يسميه خيالاً أدبيًا"، وفيها تقوم أرمسترونج بدراسة دور الإبداع والخيال الأدبي في تشكيل تاريخ النساء ليس داخل الفضاء العام وحسب ولكن داخل الفضاء الخاص أيضًا. أما الترجمة الأخرى التي يتضمنها هذا العدد فهي بعنوان "الرغبة والشخصية النسائية: تحليل لنقدي لنظرية السرد النسوى" بقلم أونر ماكاتريك والاس، وهي تتناول، من خلال عدد من الأعمال النسائية السردية، تصورًا جديدًا لدور السرد النسائي في منح النساء قدرة التعبير عن رغباتهن، وأهمها الرغبة في امتلاك القوة، قوة الفاعل وليس المفعول به.

كما يتضمن العدد مجموعة من عروض الكتب، أولها عرض تقدمه نولة درويش لكتاب نسوية الخيال الروائي: كيف تؤثر أفضل الروايات الأمريكية مبيعًا على الحركة من أجل تحقيق المساواة للنساء، وهو كتاب مهم يتناول بالتحليل والدراسة، ومن خلال عدد من الأعمال الأدبية، الصورة النمطية السائدة للنسوية والنسويات وتعميقها في الوعى الجمعي، وهي صورة سلبية تتسم بالعدائية الشديدة للحركات النسوية ونضالاتها.

أما الكتاب الثاني فتعرض له سهى رأفت وهو بعنوان الفتاة: بناء شخصية الفتاة في الأدب النسائي المعاصر، وهو مجموعة من الدراسات كتبتها باحثات في مجالات إنسانية متعددة مثل الآداب والتاريخ وعلم النفس، وتجتمع كلها في اعتمادها على النص الأدبي لتوضيح موضوع البحث، فيتناول الكتاب أعمالاً مثل "العيون الأكثر زرقة" و "محبوبة" لتونى موريسون و "ليس البرتقال هو الفاكهة الوحيدة" لجانيت وينترسون و "السيرة الذاتية لآمي" لجاميكاكينسيد، وغيرها. ويجمع بين كل تلك الأعمال أن الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات فيها هي فتاة في مرحلة الصبا تحاول التعرف على ذاتها والذوات الأخرى المحيطة بها في أولى خطواتها على طريق الاندماج – أو عدم القدرة على الاندماج- في مجتمع ذكوري يفرض عليها قيمه الظالمة. كما توصى بعض الأوراق في هذا الكتاب بتدريس هذه الأعمال الأدبية للفتيات في المناهج التعليمية مع تدريبهن على مقاومة الصورة النمطية للفتاة فيها، في محاولة لخلق صور جديدة تعلى من شأن "الذات" لدى الفتيات، خاصة من الطبقات الاجتماعية أو العرقية التي عادة ما يتم التمييز ضدها.

وبينما تستقى الأعمال السابقة أمثلتها من أعمال روائية، يقدم كتاب إبداع المرأة العربية رؤية سسيولوجية، الذي كتبه د. عصام خلف كامل وتعرض له وسام كمال، أمثلته من خلال الشعر العربي الذي قامت بكتابته النساء في عصور مختلفة، وينفى الكاتب من خلال منهج تاريخي تهمة الظهور المفاجئ للإبداع الشعري العربي للنساء في السنوات الأخيرة كظاهرة غريبة، فهو يقدم العديد من أسماء الشاعرات على مر العصور ومنها أسماء كثيرًا ما تغفلها الذاكرة النقدية الذكورية، مما يعطي انطباعًا خاطئًا بالغياب، كما يدحض بعض المقولات التي تزعم أن أغراض الشعر عند النساء قديماً قد اقتصرت على أغراض بعينها مثل الرثاء، وذلك عن طريق نماذج لأشعار نسائية تتناول أغراضًا أخرى وتعطى صوتًا ومساحة للنساء المبدعات في التعبير عن مكنونات أنفسهن. أما كتاب مسرح المرأة في مصر للدكتورة سامية حبيب، والذي تعرض له د. نهال الجنزوري، فهو بحث يكاد يكون الوحيد من نوعه في دراسة نوع آخر من الإبداع النسائي وهو الكتابة الدرامية المسرحية، وتنبع أهمية هذا الكتاب من أنه دراسة بانورامية تتضمن رصدًا لكل الأعمال الدرامية التي كتبتها النساء في مصر حتى وقت صدور الكتاب، مع استعراض للموضوعات التي تتناولها هذه الأعمال وقراءة نقدية لها في سياق الحركات النسائية والدور الاجتماعي للنساء في مصر.

أما مقال يسرى مصطفى بعنوان "الشرف المسلوب" فهو يتناول أداة إبداعية أخرى هي السينما، ولكنه لا يتناول سينما النساء، بل سينما أحد أهم مخرجي السينما المصرية من الذكور وهو المخرج الراحل عاطف الطيب، ويركز المقال على أحد أهم أفلامه وهو فيلم "الهروب". ويحاول مصطفى من خلال تحليل الشخصيات في هذا الفيلم إلقاء الضوء على حقيقة ذكورية التناول عند مخرجي السينما حتى من عرف منهم بثقافته وفكره التقدمي.

وفي هذا العدد، يتم استبدال باب الوثائق بباب آخر يحتوى على بعض الأعمال الأدبية لكاتبات. وما يجمع بين هذه الأعمال هو أنها جميعها تدور حول فكرة الخلق والإبداع،

الكاتبة في "جمر الحكايا" لسحر الموجي و "منشور سرى" لوفاء المصـرى إلى النحت في "سيرة المنام" لسحر الموجى وخلق الصور الخيالية في "صندوق التمني" لسـيلفيا بلاث وحتى الطبخ وشغل الإبرة فيي "رقصة الكابوكي" لنسمة إدريس.

وختامًا ترجو هيئة التحرير أن يحوز هـذا العـدد على إعجـاب قـراء/ ات طيبـة وأن يفتح آفاقا جديدة في دراسة أشكال أخرى من إبداعات النساء لم يتضمنها هذا العـدد ومنهـا الموسيقى والتمثيل والفنون التشكيلية وفن الحكي، وغيرها. فنحن إذ نقدم هذا العــدد، ندرك تمام الإدراك، عدم إحاطته بكافة أشكال الإبداع النسائي، فهذا يحتـاج إلى أعـداد وأعداد، يعد هذا العدد مجرد بداية لها.

كتابة نسوية عابرة للحدود

شيرين أبو النجا

الحدود:

"يقول أبي بأن الله عندما خلق الأرض وما عليها فصل بين النساء والرجال، وشق بحرا بكامله بين النصارى والمسلمين، ذلك بأن النظام والانسجام لا يتحققان إلا إذا احترمت كل فئة حدودها، وكل خرق يؤدي بالضرورة إلى الفوضى والشقاء. غير أن النساء كن مشغولات باختراق الحدود، مهووسات بالعالم الموجود خارج الأسوار، يتوهمن أنفسهن طيلة النهار متجولات في طرق خيالية. وخلال تلك الفترة كان النصارى يجتازون البحر تباعا زارعين الموت والفوضى" ([1]).

كان ذلك الحين لا يزال المغرب يرزح تحت نير الاستعمار. ولكن يبدو أن الأمر لم يتغير كثيرًا، فلا زلنا مغرمين بالحدود والتقسيم والتصنيف، نطمئن عندما نرى عنوانا يندرج أسفله ما نريده، لنتمكن في النهاية من رصد سمات مشتركة لجنس أدبى أو لجيل معين. فى الجامعة أيضًا يطلبون مني أن أحدد التخصص وألا أحيد عنه، فإذا كنت قد حصلت على الدكتوراة في الشعر لا يجوز أن أنتهك الحدود وأدرس الرواية. وإذا كانت المرأة تكتب فكتابتها توصف بالضرورة أنها "نسائية" بغض النظر عن خواء هذا المصطلح من أية دلالة.

حافظ التاريخ العربي دائما على تلك الحدود التي اختلفت أشكالها، وصلتنا أخبار المحاربين والأبطال والملوك والشعراء، وسقطت سهوا أشياء بسيطة، مثل الفقراء والنساء، فكان لابد أن تبدأ الأبحاث المكثفة التي ترصد أسماء أخرى كثيرة بجانب الخنساء، شاعرات أخريات وفقيهات، ومحاربات، وكاتبات، وملكات، ومغنيات، وعالمات وطبيبات. وكان بالتالى لابد لكل مقال أو بحث أو حتى ورقة في مؤتمر تتناول الكتابة النسوية أن توجد لنفسها أصلاً وفصلاً وتاريخًا وجذورًا وبداية تستمد منها مشروعية الوجود.

لذلك لم يكن غريبا أن تتناول رواية "الباب المفتوح" للراحلة لطيفة الزيات والتي ظهرت عام 1966 الصراع بين الحدود، بين الحضور والغياب، هو الصراع بين تواجدها كامرأة في العام والقيود المفروضة عليها في الخاص ليتواشج كل ذلك مع الإستعمار الإنجليزي الذي يتحول إلى سند آخر يدعم القيود على النساء، باختصار، كانت بطلة "الباب المفتوح" تحاول اختراق الحدود لتشارك فيما يحجبه الباب. أوضحت "مليكة المقدم" الكاتبة الجزائرية الصراع نفسه في روايتها "المهاجرون الأبديون"، حيث كان الاحتلال الفرنسي ذريعة لتشديد القيود على النساء. تساهم هذه الحدود في اشعال صراع على "الوجود" الذي تحوله سياسات المجتمع إلى الشكل المناقض: "الغياب". كانت إحدى أشكال إعادة التواجد هي الكتابة، وكان الحل السريع لهذه المحاولة هو جمع هذه الكتابات وحفظها في خزانة حملت لافتة "كتابة المرأة" أو "أدب المرأة" وفي أحسن الأحوال "الكتابة النسائية". خزانة ضيقة تبطن ولا تظهر، تصنف وتقسم وترسم حدودًا تمنع الفتنة.

انعكست هذه الحدود على المشهد النقدي مباشرة، فكان في البدايات هناك الاحتفاء والاحتفال بأي كتابة نسائية بغض النظر عن جودة العمل ومستواه الفنى وهو ما أثار حفيظة الكتاب من ناحية وأغرى العديد من المؤسسات الغربية بترجمة العديد من تلك الأعمال التي كان بعضها ليس إلا مزج ما يقترب من الخواطر مع خطاب يتناول الجسد بشكل صادم لم يعتده المجتمع العربي من قبل. وهكذا ولدت الكتابة النسائية طفلاً منبوذًا. كان الناقد الذي يحتفى بمثل تلك الأعمال يرى أنه من الواجب أن "يشجع" تلك الكتابة وأن يربت على كتفها بحنان، وقد أنجزت الشاعرة والباحثة "ظبية خميس" بحثًا حصرت فيه الأوصاف النقدية التي تستخدم للحديث عن تلك الكتابات فهي على سبيل المثال لطيفة، رقيقة، حنون، ناعمة، هامسة، أنثوية بحق، تموج بالمشاعر الجياشة، إلى آخره من تلك الصفات التي لا يمكن أن نسمعها عندما ما يتعرض الناقد للحديث عن عمل لأديب مبدع. ولتكتمل الصورة النمطية لهذا النوع من الكتابة، سادت فكرة أن المرأة دائما ما تخوض في "هموم الذات الأنثوية"، أما الرجل فهو بالطبع يخوض في هموم المجتمع وما يؤرقه من سياسات فاسدة، وبذلك تم تكريس الفصل بين كتابة المرأة وكتابة الرجل عبر الخطاب النقدي الذي عاد ليصرخ الآن مرة أخرى أن كتابة المرأة ليست منفصلة عن المجتمع. كان من الطبيعي إذن أن ترفض الكاتبات هذا المصطلح الذي أصبح سيء السمعة بشكل أو بآخر، وقد أوضحت الباحثة "رشيدة بنمسعود" خلفية هذا الرفض في كتابها "المرأة والكتابة" ([2]). وهكذا ترسخت الحدود بشكل أكثر رسوخًا بين العمل الإبداعي والسؤال النقدي، بين الأدب وأدب المرأة.

انتهاك الحدود:

كيف نعبر الحدود التي تفصل بين أدب المرأة والأدب؟ كيف يمكن للسؤال النقدى أن يتجاوز الأسلاك الشائكة التي صنعها بنفسه في البداية، والتي تضع أدب المرأة في خانة ضيقة وتؤشر عليها في محاولات دائمة لإيجاد سمات مشتركة أو حتى أي جماليات متميزة. ليس من الصالح الأدبي الاحتفاء بهذه المنطقة المسورة، لأن الفصل يعرض نفسه فعليا بجميع الأشكال في الخطاب الديني والمجتمعي والسياسي، ولا يمكن أن يتبعهما الخطاب النقدي. كيف يصيغ النقد رؤية للنص النسوى تجعله عابرًا للحدود النقدية الجامدة؟

أولا: "أدب المرأة" كمصطلح إشكالي:

لنعيد النظر في هذا المصطلح الذي لا يحوى أي دلالة سوى تلك المرتبطة بجنس بيولوجي بحت تمامًا مثل كلمة "الرجل". ساهمت العديد من الأدبيات في إضفاء دلالات على هذا المصطلح عبر إطلاق جملٍ يقينية حاسمة تشبه لغة البيانات السياسية التي لا تضيف للمعنى، فقط تضيف مزيدًا من الرطانة التي لا تصف الواقع بقدر ما تعيد إنتاج صور عقلية، من قبيل: المرأة مقهورة، المرأة مقموعة (وهو ما يكرس المرأة الضحية في تجاهل تام لكل استراتيجيات التكيف وآليات المقاومة التاريخية واليومية)، وهناك الحديث عن "وضع المرأة" و "قضايا المرأة" وأخيرًا "أدب المرأة". لنفكر في الأمر بشكل مدرسي قليلا: بالتأكيد هناك اختلاف بين نساء "علوية صبح" اللبنانية في روايتها "مريم الحكايا" وبين نساء "حنان الشيخ" اللبنانية أيضًا في رواية "مسك الغزال". كما أن الاختلاف واضح بين امرأة "ليلى أبو زيد" المغربية في رواية "عام الفيل" وبين امرأة "سلوى بكر" المصرية في "كل هذا الصوت الجميل". ويتضح الاختلاف المعرفي والأنطولوجي في سردية "الخباء" لميرال الطحاوى و"المهاجرون الأبديون" "لمليكة المقدم". إذا أشرنا لكل هذه الأعمال بمصطلح "أدب المرأة" فإننا نلغى بمنتهى البساطة عامل الطبقة والعرق والمكان والخبرات الشخصية والظرف

السياسي والمؤشر التقتصادي. فامرأة مرحلة ما بعد الاستقلال المغربية في "عام الفيل" لا تشبه نظيرتها المصرية في "الباب المفتوح". ففي رواية "عام الفيل" لعبت الطبقة الدور الرئيسي في صناعة الأحداث ولم يكن مصير تلك المرأة مشابها لمصير امرأة "صبيحة خمير" التونسية في رواية "غدا يأتى المستقبل"، يمكن أن نطرح الأمثلة إلى ما لا نهاية لنؤكد أهمية العديد من العوامل التي يتم إغفالها عبر اختزال الأمر كله في عامل الجنس البيولوجي.

ثانيًا: موقع الذات:

إذا اتفقنا أن الرواية النسوية تموضع الذات في علاقتها بالطبقة والنوع والتاريخ فهذا يعني أنها تنتج مفاهيم مغايرة وبديلة للذات المتعارف عليها، تلك الذات المتماسكة الكاملة العارفة التي تنتج الإبستمولوجيا الخاصة بها في تسلسل زمني مرتب لا يحوى فجوات أو ثغرات. إنها الذات التي تطرح قصتها كاملة غير منقوصة، متعمدة التعتيم على الفجوات والانقطاعات التي تعكس المسيرة الحقيقية للذات المتشرذمة بالضرورة. تؤكد شارى بنستوك في مقالها الشهير أن هذا يرجع إلى يقين الكاتب من سلطته على النص وقدرته على السيطرة عليه وتقول: "ليس غريبًا أن الذين يتمسكون بهذه الفكرة هم الذين يمثلون السلطة في ظل القانون الرمزي وليس غريبًا أن الذين يساءلون هذه السلطة هم الخاضعون لها...النساء" (3). الرواية النسوية لا تدمر الذات ولكنها تضعها في سياق، بمعنى أنها تعترف بأيديولوجية الذات في علاقتها بالسياق ومن هنا يتم إنتاج بدائل. الذات النسوية لا تلتزم بهذا الثبات بل هي توظف فضاء النص للمراجعة والتفاوض مع كل الثوابت وهو ما يخلخل هيمنة ذات أبوية استمدت قوتها من أعراف وتقاليد وتضامن دائم من القارئ. ويتجلى هذا أكثر ما يتجلى في تقنية البوليفونية، أي تعدد الأصوات في النص، مما يدفع القارىء إلى إعادة النظر في الرؤية الأحادية. إنها الرغبة في إزاحة الحدود وخلق مساحات استيعاب مغايرة، كما تقول الناقدة النسوية الايطالية تيريزا دي لوريتيس: "إن الفاعل يشتبك في السرد مع مواقع ذوات أخرى ومع الرغبة" (4)، هو إذن ليس فنا من أجل الترف أو "الفضفضة" بمقدار ما هو تعبير عن رغبة دفينة في هدم الحواجز واختراق الحدود الأبوية الصارمة من أجل التواصل وبهدف تحويل الغياب إلى حضور.

وتعد إعادة قراءة التاريخ أحد أشكال التفاوض مع الذات الأبوية المهيمنة كما فعلت رضوى عاشور في ثلاثية "غرناطة" وأتاحت لسليمة فرصة إعادة قراءة ثقافة بأكملها، والقراءة هنا كانت بالمعنى الحرفي والمجازي. وبشكل مختلف قليلاً وعبر استخدام تقنية العثور على صندوق يحوى مفردات التاريخ قامت أهداف سويف في "خارطة الحب" باعادة قراءة التاريخ ومثلها فعلت سلوى بكر في "كوكو سودان كباشي". لم تهمل بثينة خضر مكى السودانية تاريخ النهر وساكنيه أيضًا في "صهيل النهر". قد تكون العائلة بكل ثقافتها وسياساتها هي الدافع الأول لإعادة النظر في كل الثوابت مثلما فعلت منصورة عز الدين في "متاهة مريم" وحنان الشيخ في "حكايتي شرح يطول" وآسيا جبار في "أخت شهرزاد" والعديد من الروايات الأخرى التي اتخذت من العائلة والقبيلة- كما في "الخباء"- مرتكزًا لإعادة التفاوض مع ثقافة اعتنقت فكرة "لاتعلموا بناتكم الكتابة". أنتجت هذه الروايات ذاتا إما متمردة أو متفاوضة أو حتى منتقمة من العائلة مثلما ظهر في "العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء"، وذلك في محاولة لنحت مساحات أخرى مغايرة لما هو مهيمن وسائد. لم تتجاهل الرواية النسوية موقع الذات في الحروب والانتفاضة ومراحل ما بعد الاستقلال، فقد كان الخطاب القومي التحرري دائما ما يخذل النساء بل ويهمش وجودهن ويبدأ بتصفية كل حساباته معهن. وبالطبع تمثل رواية "عام الفيل" قمة هذا الغبن، وتعددت أشكال الخذلان في "مريم الحكايا" والتي لخصتها ابتسام، المناضلة السابقة، في قولها: "هل رآنا المناضلون مومسات

مستوردات في علب ثورية جاهزة...؟ هل حين ينهزم الإنسان، ينهزم في السياسة والحب وفي كل الأحلام؟ لماذا نحن النساء صدقنا ثم انكسرنا ونحن نحاول أن نكتشف مساحات أخرى وفضاءات جديدة لأحلامنا وأجسادنا ومشاعرنا؟ هل حصدنا خيبات مضاعفة عن خيبات الرجال، الذين صدقنا أنهم متحررون ويريدون الحرية لنا ولهم، وهم في الحقيقة لم يكونوا سوى... نماذج كاريكاتورية لهارون الرشيد الثوري؟" ([5])، وهناك "أروقة الذاكرة" لهيفاء زنكنة الكردية حيث يتعمد الجلاد أن ينتهك جسد المرأة لإشعارها بالعار، و"سيرة الرماد" لخديجة مروازي المغربية، و"الغلامة" لعالية ممدوح العراقية. وقد جاءت قمة الخذلان في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق الجزائرية حيث تحولت النساء إلى حلبة الصراع بين السلطة وبين جبهة الإنقاذ الاسلامية، ظهر استغلال كل أطراف الصراع لجنس المرأة البيولوجي، حتى العائلة التي تقرر دائمًا التخلى عن النساء بسبب انتهاك الجزء البيولوجي الذي تختزل فيه النساء.

ثالثًا: الأرضية المعرفية التي تنبع منها الرواية النسوية:

كيف يسافر النص النسوي ليعبر الحدود ويتضامن ويتواصل ويتصل دون أن يهجر المحلى والآني؟ كيف يحدد اختلافه على أساس مغاير لفكرة البيولوجي؟ هل هو الموقع الجغرافي أم هي اللحظة التاريخية؟ كيف يكتب "في" و "ضد" المحلي؟ كيف يوظف العولمى لصالح المحلي؟ كيف يهزم بهذا التواشج المقولات الغوغائية التي تضعه في خانة "الكتابة المستوردة"؟ يعبر النص النسوى الحدود موظفًا آنية ومادية الصراع، بمعنى أنه يقيم متصلاً بين الشخصي والعام. وهو المتصل الذي يخلخل الرؤية الثابتة السائدة وينتج مواقع متعددة ومتنوعة للصوت السردي. فامرأة "عام الفيل" تتماثل مع امرأة "المحبوبة" لتوني موريسون وامرأة "اللون القرمزي" لأليس ووكر، معاناة ما بعد الإستقلال (كل المناطق التي كانت ترزح تحت نير الاستعمار ثم حصلت على استقلالها، أو حتى تلك التي لا زالت تعانى منه) أو انهيار الأحلام ما بعد التحرر هي العامل الذي يضمن للذات النسوية استمرارية مستمدة من مواقع مختلفة، استمرارية تستمد مصداقيتها من توحد الصراع وليس من اللون مثلاً أو العرق أو الدين أو القومية. فامرأة "أطياف" لرضوى عاشور تماثلت مع امرأة "الفصل الأخير" لليلي أبو زيد في مواجهة فساد استشرى وانتشر في ثنايا المجتمع، وهو الفساد الذي يؤشر على إنهيار الحكومات الوطنية كافة في مرحلة ما بعد الاستقلال، إنها الاستمرارية التي تخلق "مجتمعات متخيلة" على غرار مجتمع بندكت اندرسون هذا الصراع ضد الأبنية والأنظمة المستغلة هو الذي يحدد التشابه والتضامن في النص النسوي، فقد سافرت فتاة "الرواية" لنوال السعداوي من مصر إلى أسبانيا لتدرك أنها تصارع نظامًا أبويًا مستغلاً بأكمله في كل مكان، أما نساء فاطمة المرنيسي في "نساء على أجنحة الحلم" فقد وجدن في أسمهان المهمشة ضالتهن وأحلامهن أكثر من أم كلثوم. انضمت أيضًا أسماء هاشم القادمة من جنوب مصر للتضامن على أساس الصراع في "المؤشر عند نقطة الصفر"، فقد روت مأساة فتاة من أسوان منعتها الأعراف والتقاليد من الحب خارج القبيلة، تمامًا كالبنجالية مونيكا على في رواية "بريك لين" التي تشردت فيها الأخت لأنها أحبت من خارج القبيلة. حتى كارول شيلدز الكندية في روايتها "إلا إذا" وجدت ما يصل بين ابنة الراوية التي هجرت المنزل لتجلس على الرصيف ترفع لافتة مكتوب عليها "الإحسان" وبين المرأة السعودية التي أشعلت النار في نفسها. هكذا تتغير المواقع وتتعدد وتتشكل بفعل عدة عوامل ما يمكن النص النسوى من تجاوز موقع جغرافي ينهل منه خبرته ليتواصل مع خبرات أخرى مغايرة سياسيًا وجغرافيًا، وبهذا تتحكم سياسات الجيوبوليتيكس في الصوت السردي وتأخذه بعيدًا عن المفهوم البيولوجي. الأمر ليس مقتصرًا على ثنائية قامع ومقموع، فأشكال القوى والهيمنة متعددة وهي تتقاطع لتموضع النساء بشكل مختلف على مدار التاريخ، وهي في الوقت ذاته تصر على فاعليتهن المعارضة، وهو ما يعني أن الطبقة واللون والجنس والنوع لا تؤدى إلى النتائج نفسها في المكان نفسه. ومن هنا يصبح النضال

السياسي في انطلاقه من المحلى والشخصى هـو السـمة المؤكـدة الـتي تضـفى على النص نسويته، على هذا الأساس تشابهت نساء حنان الشيخ في "إنها لندن يـا عزيـزي" مع نساء عالية ممدوح في "المحبوبات". والأمر لا يقتصر على الأدب فقط بـل إن هـذا التواصل هو ما حكت عنـه سـهى بشـارة في سـيرتها الذاتيـة "مقاومـة" حين تواصـلت الشيوعية والإسلامية على أرضية النضال المشترك ضد الصهيوني، وهـو حـديث يطـول إلا أنه ليس موضوع الورقة.

رابعًا: تقنيات عبور الحدود:

في شهادة لها نشرت بمجلة "مشارف"، تقول الكاتبة الكردية هيفاء زنكنة: "أتـوق إلى كتابة تختفى فيها الحدود الفاصلة ما بين نمـط أدبي وآخـر. فضـاء تلتقى فيـه الأجنـاس الأدبية، بلا خطاب سياسي مباشر أو إلقـاء للمواعـظ أو إطلاق للأحكـام الأخلاقيـة على الآخرين". إن الرغبة في إزالة الحدود الفاصـلة بين الأنـواع الأدبيـة هي رغبـة في إزالـة العلاقة المتوترة بين النوع الأدبي والجندر التي تحـدث عنهـا دريـدا حين قـال إن النـوع يتضـمن "معـنى الاختلاف الجنسـوى بين الـذكر والأنـثى، بين النـوع الأدبي والنـوع الجنسي". عبر انتهاك النوع توسع الكاتبة من الفضاء المتاح لها، فـاذا يمكن أن نسـمى النص الذي كتبته رشا الأمير اللبنانية بعنـوان "يـوم الـدين"، هـل هـو روايـة كمـا يشـير الغلاف، وكيف نفسر التحليل الأدبي لشـعر المتنـبي الـذي يمـوج بـه النص؟ ومـاذا عن أحلام مستغانمي الجزائرية الـتي كتبت عن الكتابـة في "فوضـى الحـواس"، ومـاذا عن ميرال الطحاوي التي جعلت من الخباء أرشـيفا لثقافـة بدويـة كاملـة، ومـاذا عن رجـاء عالم السعودية التي قالت كل ما تريده في الهامش دون أن تقوله في المتن في رواية "حـبى"؟ ومـاذا عن "تقـارير السـيدة راء" لرضـوى عاشـور، هـل هي روايـة أم سـيرة حياتية؟ لقد استوعبت الكاتبات معنى مقولة جاك دريدا حين أكد أن مقاربة النوع تعـنى نهايته، ففتحن النص على مصراعيه لكل الأنواع، منتهكات بذلك كل الحدود الـتي تحـدد استجابة المتلقى وتستبعد أية ردود فعل غير مرغوب فيها. تنتشـر الـذات النسـوية في جنبات النص مفسحة مكانًا لأصوات أخرى ونصوص سابقة، وبذلك تطرح نفسـها كنـوع أدبي يستعصى على التصنيف، نوع أدبي يكتب ويقرأ العالم من خلال رؤية تستوعب مـا قد يبدو متناقضًا أو متشظيًا أو ملغيًا من الـذاكرة، نـوع أدبي لا يـدل على شـيء ولكنـه يدل على نفسه ويشير إليها عبر اللغة. هي نصوص كتابة كما يقول رولان بارت وليست استكتابًا. اللغة فيها غاية، ليست وسـيطًا تعبيريًـا بـل هي في حـد ذاتهـا فعـل لازم غـير متعدٍ، هي الفعل المتمرد نفسه الذي يساءل خطاب تصنيف الأنواع ويهدم الحـدود عـبر امتصاص نصوص مختلفة. ولذلك ليس غريبًا أن نجـد الكاتبـة تكتب عن نفسـها ككاتبـة، كمـا فعلت رضـوى عاشـور في "أطيـاف" وفضـيلة الفـاروق في "تـاء الخجـل" ونـوال السعداوي في "الرواية" وعلوية صبح في "مريم الحكايا" وسحر المـوجي في "داريـة" وليلي الجهني في "فردوس اليباب" وسمية رمضان في "أوراق النرجس".

أخيرًا: السؤال النقدي:

لا يقلل التواجد الأدبي لذات أنثوية أدبية عابرة للحدود من حدة الخطاب النقدي العربي بشكل عام الذي يحمل في ثناياه الاتهام بالعمالة والتبعية، فهو خطاب مغرم بالانحراف دائمًا عن جوهر الموضوع، عن النص وأدبيته، عن تفكيكه وقراءتـه. هـو خطـاب لا يـرى سـوى أن النص الأنثـوى هـو إلهـاء عن محاربـة الإمبرياليـة ووسـيلة لتجاهـل الطبقيـة، خطاب لم نسمعه حينما كتب نجيب محفوظ "بداية ونهاية" أو حينما صدرت "أصـوات" لسليمان فياض. وهما روايتان تموجان بعالم النساء وتقومان عليه.

ورغم أن كل هذه النصوص التي ذكرت كأمثلة وغيرها تقدم ذاتا نسوية جديدة على مستوى فاعليتها واشتباكها مع ذوات أخرى، وعلى مستوى مفهوم الحرية- ذاك المفهوم الذي تغير كثيراً منذ أواخر القرن الماضى وتغير معه مفهومي الأنوثة والذكورة- وعلى مستوى الانتهاك المستمر لحدود الجنس الأدبي، وعلى مستوى إعادة قراءة التاريخي والسياسي، إلا أن الخطاب النقدي المشتبك مع هذه النصوص لا يزال محتفظاً بحدوده الصارمة التي لم تعد ملائمة للحيز الأدبي الحاضر الذي تشكل فيه هذه النصوص جزءًا لا يستهان به يتفاعل مع القارىء ويؤثر فيه ويتأثر به.

هوامش:

1) فاطمة المرنيسي، نساء على أجنحة الحلم. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1998، ص 9.

2) رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 1994.

3) Shari Benstock. "Authorizing the Autobiographical", in Rolyn R. Warhol and Diane Price Herndl (eds.) Feminisms. USA: Rutgers UP, 1991, p. 1041

4) Teresa de Lauretis, Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington: Indiana UP, 1984, p. 68.

5) علوية صبح، مريم الحكايا. بيروت: دار الآداب، 2003، ص 80.

صورة الرجل في الكتابة النسائية التسعينية

هالة دحروج

من يتابع التطور الذي طرأ على الرواية في أواخر القرن العشرين، والتي اصطلح على تسميتها برواية التسعينيات يجد أن هناك الكثير من التغيرات الجديرة بالملاحظة، سواء على مستوى الشكل أو المضمون أو حتى الحجم.

ومن هذه التغيرات زيادة أعداد الكاتبات الروائيات في هذه الفترة بشكل كبير، يجعلهن متساويات مع الكتاب الروائيين في العدد نفسه تقريبًا، لأول مرة في تاريخ الأدب العربي قاطبة، الأمر الذي يحمل العديد من الدلالات.

وبالرغم من أن الروائيين والروائيات الجدد يشتركون في العديد من الصفات التي تجعلهم معا يشكلون ظاهرة يطلق على إبداعها "الرواية التسعينية الجديدة" وأحيانًا يطلق عليها " رواية الذات" وأيضًا " كتابة الجسد" وغيرها من التعريفات، فإن الكاتبات الروائيات داخل هذا الجيل التسعيني يتميزن بخصائص منفردة تخصهن وحدهن وتشير إلى أن دوافع الكتابة لديهن مختلفة وبناها مختلفة عن مثيلاتها من أعمال الروائيين.

إن تحولات العمل الروائي تتأثر بشكل كبير بالواقع الاجتماعي والسياسي الذي أفرزه، فضلاً عن الطبيعة النوعية للروائي (ذكر أو أنثى)، وبالتالي في حالة ما إذا كان المبدع امرأة يمكن أن يضيف النوع نتائج جديدة في الرؤية والبني تختلف عما إذا كان المبدع رجلاً.

وفي ظل هذا الواقع الذي تعيشه الروائيات التسعينيات – إن جاز التعبير- حيث حالة من الإفلاس السياسي والاجتماعي والاقتصادي وزيادة حالة الاغتراب في مجتمع فقد القدرة على الحلم والتطلع لمستقبل أفضل، نجد أن الكل يعاني ولكن في مقدمة الذين يعانون معاناة مضاعفة دائمًا في المجتمع الفقراء والنساء، وبالتالي يصبح تجسيد معاناة المرأة له طابعه الخاص الذي يستحق البحث والدراسة.

فالروائيات التسعينيات يختلفن عن الروائيات في فترة الستينيات بشكل لافت، فعددهن أكثر كثيرًا، كما أنهن لسن كلهن قاهريات بل يوجد عدد كبير منهن من المحافظات المختلفة عكس الكاتبات في فترة الستينيات اللاتي كن في معظهن من العاصمة، كذلك اختلاف الظروف الاقتصادية والاجتماعية في كلتا المرحلتين، ساهم إلى حد كبير في تعميق هذا الاختلاف.

ترفض الكثير من الكاتبات توصيف تجربتهن الإبداعية بالنسائية أو النسوية خوفًا من حصر التجربة في حدود التنفيس عن هموم خاصة بالنوع والتعامل مع إبداعها على أنه نوع من السير الذاتية أو المذكرات الشخصية، بالرغم من وجود الحياة الخاصة للكاتبة أو المبدعة داخل أعمالها. كما تزعم هؤلاء الكاتبات بأنهن لسن معنيات بالحركة

النسوية ومزاعمها، ولسن معنيات بأي قضية اجتماعية أو سياسية؛ إنهن معنيات فقط بالأدب والأدبية. وينفين تمامًا كونهن منخرطات في الحركة النسوية.

ترفض هؤلاء الكاتبات أيضًا القول بأن تجربة الرجل أقرب إلى الموضوعية وأن تجربة المرأة أقرب إلى الذاتية. وهناك آراء تميل إلى القول بأن كتابة المرأة تميل إلى استخدام عناصر من السيرة الذاتية، ولكن كتابات الرجل أيضًا، وخاصة الكتابة المعاصرة، تميل إلى استخدام العناصر نفسها. والفرق بين الكتابتين ليس سوى اختلاف في درجة الميل إلى الذاتية، أو في زوايا هذا الميل. هناك عناصر ذاتية في كتابة المرأة وكتابة الرجل على السواء. هذه حقيقة، والمسألة أبعد ما تكون عن منطق المؤامرة التي تتبناه بعض الكاتبات، والمتمثل في أن هناك تأويلاً لكل ما تكتبه الكاتبات، بأنه عناصر من سيرتهن الذاتية وتعمد الحط من قيمة ما تكتبينه.

تظهر في أفق الإبداع أسماء لامعة لكاتبات تميزن وشكلت أعمالهن اتجاهًا مختلفًا في الإبداع الروائي. من هذه الأسماء: سحر الموجى ونورا أمين وميرال الطحاوي وسمية رمضان وعفاف السيد ونجوى شعبان وابتهال سالم وهالة البدري ومي التلمساني وعائشة أبو النور وبهيجة حسين وغيرهن.

نجد أن كاتبات هذا الجيل تشتركن في العديد من الخصائص التي تبدأ من عنوان العمل. فعنوان الرواية دائمًا يكون له الطابع الشعري ويحمل في طياته نزعة ذاتية، مثل رواية عفاف السيد "السيقان الرفيعة للكذب" أو رواية سحر الموجي " دارية" وكذلك سهام بيومي في " خرائط الأمواج" وأيضًا "الوفاة الثانية لرجل الساعات" لنورا أمين وغيرها.

ومن السمات الأخرى المائزة لهذا الجيل محدودية عدد الصفحات، فمعظم هذه الروايات لا يزيد عدد صفحاتها على المائة صفحة.

ومن الخصائص المشتركة أيضًا هي تحررها من تقاليد الرواية التقليدية فلا تعنى بقوانين السرد والتطور المنطقى للأحداث عن عمد، فالاهتمام بالتجاور بين أشياء غير مترابطة مقصود فنيا وهو لا يعني بأي حال عدم وجود بنية ما للنص الروائي. فبدلا من البنية القديمة "بداية- وسط- نهاية" استبعدت البنية الجديدة الوسط من حساباتها، مما يعطى الإحساس بفقدان التوازن في العمل الروائي الذي يتوازي مع فقدانه في الواقع المعيش. وبالتالى فهذا السرد الجديد لا يقدم لنا موقفًا من العالم بل يلتزم الحياد والذي يعد- بشكل من الأشكال- موقفًا جديدًا يرفض كل المواقف الأحادية واليقينية المسبقة بل ويكفر بها.

المكان يأخذ أيضًا شكلاً جديدًا في التناول، فتفاصيل المكان التي تتعمد الكاتبات ذكرها حتى في وحداتها الصغيرة ليس المقصود منها إلا مقارنتها بالذات الراوية، حيث تماسك وصلابة التفاصيل المكانية في مقابل هشاشة وضعف الذات الراوية. فلا نستطيع التمييز في أحيان كثيرة بين المكان الخارجي والفضاء الداخلي للشخصية.

أهم ما يتسم به الزمن في روايات التسعينيات هو أنه زمن قصـير لا مـاض لـه ولا يهتم بالمستقبل الممتد، فالحاضر هو الزمن الوحيد الذي تستطيع الكاتبات التعامل معه فهو الحقيقة الملموسة الوحيدة التي يرصدنها في أعمـالهن، إن حالـة الحصـار في الحاضـر تفرضها حالة الحاضر نفسه، الذي لا يشي بأي جديد يمكن توقعـه من المسـتقبل. فقـد تحول الحاضر إلى سجن لا سبيل إلى الخروج منه.

إن الفرض الذي نحاول اختباره هو ما هو تأثير التجربة الشخصية والخبرات الاجتماعيـة للكاتبة على صورة الرجل التي تقدمها في أعمالها.

إن الاتهام السائد الذي يطلق على الكاتبات والذي هو في حد ذاته – من وجهة نظـري- صفة تستحق الإشادة هـو أنهن كاتبـات نسـويات. فالنسـوية صـفة يصـبغها النقـاد على أعمال الكاتبات، خاصـة التسـعينيات منهن، ولا يقصـد بهـذه الصـفة سـوى التقليـل من القيمـة الفنيـة والأدبيـة لهـذه الأعمـال، باعتبـار أن الكاتبـة لأنهـا امـرأة فهي قاصـرة ومحاصرة في ذاتها وفي تجربتها الإنسانية المحدودة والتي تتمثـل في قهرهـا المباشـر من الأب والأخ ثم الحـبيب أو الـزوج مـرورًا برئيسـها في العمـل. ويعتقـد كبـار النقـاد والكتاب الرجال أن هذه العثرة الاجتماعية والقهر الاجتماعي الذي تواجهه المرأة جعلها غير قادرة على تجاوزه ورؤية ما هو أبعد والذي يتمثل في القهر السياسي والاقتصـادي والتناقضات الاجتماعية التي يفرزهـا الواقـع وتـؤثر على شخصـية الرجـل في المجتمـع المصرى والعربي حيث يعاني تناقضات موازية... ولأنها- الكاتبة/ المرأة- لا ترى الرجـل في تناقضاته تضطر إلى إسقاط مـا تعانيـه من قهـر مباشـر من الرجـل على شخصـية الرجل في أعمالها، فبدت وكأنها تنتقم من الرجـل الموجـود في واقعهـا عـبر شخصـية الرجل في أعمالها الأدبية.

هذه هي – باختصار- التهمة التي توجه للكاتبـات الروائيـات والقاصـات، فهـل هـذه هي طبيعة كتابتهن بالفعل، وهل لو كانت الإجابـة بنعم، فهـل هـذا يعـني أنهن خـارج الحالـة الأدبيـة والإبداعيـة، وهـل صـورة المـرأة في أدب الرجـال لا تعكس منظـورًا ذكوريًـا؟ سنحاول أن نبحث في هذه الأسئلة ونتمنى أن تجد لها الدراسة بعض الإجابات.

من الصعب تناول صورة الرجل والإجابة عن كل هذه الأسئلة من خلال رصد أعمال كل الكاتبـات المصـريات المعاصـرات نظـرًا لزيـادة عـددهن- كمـا ذكرنـا من قبـل- لـذا سنقتصر،عمدًا، على بعض الكاتبات اللاتي يمثلن تعبيرًا واضحًا عن كاتبات هـذه الفـترة وهن: ميرال الطحاوي "الخباء" و أمينة زيدان "حدث سرا" و مى خالد "مقعد أخير في قاعة إيوارت" ونهى حماد "أوبرا زينهم" ونورا أمين "حالات التعاطف".

وهذا الاختيار ليس ناتجًـا عن تفضـيل من عن الآخريـات بقـدر مـا هـو نـاتج عن اعتقـاد شخصى أن الرجل في أعمالهن يمكنه أن يجيب عن تساؤلاتنا السابقة.

في رواية " الخباء" لميرال الطحاوي 1996، تقدم الكاتبة طبيعة بيئة البدو وما تحملهـا من مفاهيم عن الذكورة والأنوثة وتقديس العادات والتقاليد والأعراف المختلفة، وذلـك من خلال راويتها الطفلة "فـاطم" الضـجرة من حياتهـا الضـيقة، فهي في حالـة انتظـار دائم للأب/ الرجـل بمشـاعر مرتبكـة ومختلطـة بين مشـاعر الابنـة والأنـثى، ولعـل في الإهداء في بداية الرواية: "إلى جسدي.. وتدخيمـة مصـلوبة في العـراء" مـا يؤكـد على معنى التوحد مع الجسد في مواجهة الاغتراب عن العـالم الخـارجي والـرفض لـه. لكن

كيف قرأ الناقد خيرى دومه هذا الإهداء؟ يقول خبري دومة في دراسته "كتابة البنات": "ففي رواية كل شخصياتها نساء باستثناء الأب، وفي رواية لا تهتم بالجسد الأنثوى المحاصر، قدر اهتمامها بالروح الأنثوية المقموعة؛ يعد هذا إهداء مضللاً، يسعى إلى جذب القارئ الباحث عن كتابة الجسد التي طالما أخبره النقاد عنها في كتابة النساء الجديدة. قد تكون هناك علاقة معقدة بين أزمة الجسد المحاصر لدى الكاتبة خارج النص، وأزمة الروح المقموعة بالتقاليد والإعاقة الجسدية لدى الراوية داخل النص، وقد يصعب هنا الفصل الساذج بين أزمة الروح وأزمة الجسد، وهو ما قد يبرر هذا الإهداء إلى الجسد. لكن هذا لا ينفى أن في هذا الإهداء لعبًا مقصودًا على وتر النسوية الرائج"

هنا نجد كيف يحلل أبو دومة هذا الإهداء، فالكاتبة هنا بالنسبة له لا تختلف عن فتاة الإعلانات التي تلعب على فكرة الجسد لجذب الجمهور لمشاهدتها، ويربط بين هذا التصور ما يطلق عليه "مفهوم النسوية الرائج". أي استسهال هذا بل وتسطيح أيضًا يمكن أن يوصف به هذا التحليل فلقد تجاوز عن طبيعة البيئة البدوية التي تعرض لها الكاتبة بل ما تفرزه من تناقضات وأزمات ووجد من السهل بل من الاستسهال أن يضم الرواية وصاحبتها إلى صاحبات رايات النسوية !.

الرجل في "الخباء" لم يكن صورة واحدة لكل رجال العالم بل هو جزء من طبيعة قاسية بها العديد من التقاليد والأعراف التي تصطبغ بها صورته وتركيبته، ولم تفرض الكاتبة صورة متخيلة عن الرجل بل هذه الصورة الموجودة انعكاس للواقع البدوى القاسي.

في مجموعتها القصصية الأولى "حدث سرا"، وفي قصة تحمل اسم المجموعة نفسها ترصد الكاتبة برشاقة وتمكن شديدين العلاقة بين أرملة ومحارب متقاعد، فاللقاء الجنسي هنا بينهما وسيلة للتواصل والتعبير عن أوجاعهما المختلفة... فهو محارب يعود إلى بيته وزوجته ليكتشف أن "هناك رجلاً آخر يقودها"... وهي زوجة أرمل تحررت من ثقل مراقبة وقهر زوجها وخوف من مرور قطار الزمن وإصرار على اللحاق بحياتها من جديد "لقد أدركت بموت زوجها أنه لم يعد هناك وقت للإحساس بالألم" وهذه المشاعر الجريحة لكليهما تلتقى على مسرح واقع ما بعد حرب 1973، وربط ما بين التوتر في الواقع المعيش والواقع الخاص للشخصيتين.... لقد استطاعت الكاتبة أن تظهر الرجل في صورتين الأولى الزوج القامع والقاسي والثانية رفيق تجرع الألم والعجز..... العلاقة الأولى علاقة غير متكافئة بسبب السطوة الذكورية للزوج، بينما العلاقة الأخرى علاقة ندية حيث القهر والألم والرغبة هي القوى المسيطرة عليهما معا... ويبقى قهر الواقع هو الأقوى والمتحكم فيهما. فالكاتبة هنا تعرف متى تظهر الصورة الذكورية للرجل ومتى تتوارى لتظهر صورة أخرى عن رجل مهزوم فقد كل انتشاء ذكورى ممكن.

نجد صورة الرجل/ الأب بشكل مختلف وغير نمطي في الرواية الرائعة للكاتبة نورا أمين " الوفاة الثانية لرجل الساعات". ففي البداية تشتري الكاتبة/ الراوية/ الابنة الكراسة التي تسقط عليها دموعها فترسم بها على الكراسة اسما... هي الكتابة التي تهديها " إلى ذلك الرجل الذي لا أعرفه، الذي فجر تلك اللحظة النادرة وجعلني أشعر للمرة الأولى بأن الرجل الذي مات هو أبي".

وبالرغم من أن الكاتبة تبدو وكأنها تكتب عن تجربتها الذاتية فالأب هنا اسمه "عبد المتعال أمين" والبطلة تحمل اسم الكاتبة نفسها "نورا" أو "نرنر" إلا أنها استطاعت تجاوز التفاصيل الواقعية لحياتها الشخصية إلى تفاصيل فنية ونصية غاية في الإبداع...

ففي هذا العمل تحاول خلق علاقة بينها وبين أبيهـا لم تكن كـذلك في الواقـع المعيش، وكأن الأدب كان محاولة لإعادة خلق علاقتها بأبيها بالشكل الذي تراه لا بالشـكل الـذي فرضه الواقع عليها. تدخلنا معها الراوية/ البطلة رحلتها مع أبيهـا المتـوفى منـذ البدايـة، وكيف يختفى اسم أبيها بموته وحصـوله على لقب "المرحـوم"، ومـا تبعـه من ألم فقـد الأب الذي تقاسمت الحياة معه بعد سفر والدتها للدراسة، فسرعان مـا أخـذت مكانهـا بـدءًا من كرسـي السـيارة الأمـامي، تلـك السـيارة المرسـيدس الجديـدة الـتي تعكس الصعود الاجتماعي للأب في فترة الانفتاح الاقتصادي، وشعورها بالفقد المكـر للأب مـع انشغاله بمشروعاته، وتتناول في رحلـة السـاعات مـع أبيهـا مشـاعر البغض والكراهيـة التي كانت تنتابها إثر محاولاته أن تقوم بدور الأم الغائبة حيث تتلقى منه اللوم الـدائم " كان الألم المعهود قد زال وحل محله بغض للذات بل بغض له، أجل له وحـده. "سـوف أكتب الرسالة إذن وأقول له إننى أبغضه وأننى سوف أمحو اسـمه من شـهادة ميلادي" وفي لحظات تخلصها من التزامها بأبيها تحاول أن تتخلص من عقدة إلكترا التي حكمت علاقتها بـه من خلال بحث البطلـة في نهايـة الروايـة عن رجـل تحبـه "كـل مـا أحتاجـه بالضبط، رجل أحبه وأظهر له حبي. رجل أتحمله ولو لم يثبت لي بالبراهين أنه يحبني". ولعل لم يكن في هذه العلاقـة الـتي أعـادت نسـجها مـع الأب مـا هـو تقليـدي بالنسـبة لصورة الرجل/ الأب بل إنها صـورة محملـة بتـدفقات شـعورية مكثفـة وشـديدة الرقـة والتعقيد في آن واحد.

تتجسد صورة الرجل/ الأخ في رواية مي خالـد " مقعـد أخـير في قاعـة إيـوارت" حيث تتحـدث عن "مـوني" البطلـة الـتي تنتمى إلى أسـرة من الشـريحة العليـا من الطبقـة المتوسطة، والـتي تعلم أولادهـا بمـدارس لغـات وفي الجامعـة الأمريكيـة، ممـا يعكس ثقافة مختلفة فيما يتعلق بعلاقة البنت بأخيهـا ونظـرة الأب للبنت والولـد، فالبطلـة هي الابنـة الكـبرى وبالتـالي فهي- في الغـالب- الأكـثر تفوقًـا واجتهـادًا في دراسـتها، وفي الوقت نفسه تتمتع بالتحرر من القيود التي يمارسها الأخ على أخته "... لهشام إيجابياته أيضًـا، فهـو ليس بـالأخ الشـرير الـذي يفـرض حمايتـه مثـل شـقيق ماجـدة في فيلم المراهقات، بل يتمتع بعقلية متفتحة لا تضع فواصل بين ذكر وأنثى نظرًا لتربيته الأجنبية المختلطة" وبالتالى فالكاتبة هنا ترصد صورة الأخ في طبقة اجتماعية بعينها وما تفرضه سلوكيات هذه الطبقة دون أن تكون متأثرة بعقـدة الاضـطهاد- المتخيلـة- الـتي تعانيهـا الكاتبات وتسقطها على أبطالهن من الذكور.

وترصد الكاتبة هنا مشاعر الأب وإحباطه من ابنه في مقابـل سـعادته من ابنتـه ولكنهـا سعادة منقوصة بسبب خذلان ابنه له "... ألمح أحيانًا إحباط أبيك تجاهك لأنـك لم تأخـذ عنه سوى بياض بشرته وشعره الناعم الفاحم. قشرة خارجية فقط. يسـكن أبـوك آلام خيبته في جعلك نسخة منه بأنه من الرجـال الـذين خلقـوا ليهدهـدوا ذريتهم من البنـات فقط... لينعموا معهن في عيشة وثيرة وتربيـة مرنـة تكفـل لهن جنـتي الـدنيا والآخـرة، ولأنه لم يخلق ليكـون أبًـا لولـد، فقـد ألقي عن عاتقـه عنـاء التقـرب إلى ميولـك الـتي يستغربها، تاركك لأمـك متعللاً بشـدة انشـغاله في أبحاثـه العلميـة الـتي تسـتحوذ عليـه معظم ساعات اليوم وفي الدقائق القليلة المتبقية يحتويني في حضنه كعصـفور صـغير يتلمس الدفء في ريشات أمه. يبثني مشاعره وحصيلة خبراته دون الاحتياج إلى نصـح مباشر أو صياح... فقط مفعول العاطفة التي تلزم الحبيب بـأن يقـول سـمعًا وطاعـة". هكذا ترصد البطلة ما تتمتع به من مشاعر أبيها ولكنها لا تغفل عن حزنه على ابنه ممـا يفقدها هي أيضًـا التمتـع التـام بحنـان الأب. فالصـورة الـتي تم التقاطهـا للرجـل / الأخ وانعكاسها على كل من البنت والأب تـبرز التناقضـات في المشـاعر وتعقيـداتها بـداخل كل منهم بدون تسطيح أو مباشرة.

في "أوبرا زينهم" مجموعة قصصية للكاتبة نهى حماد، تبدأ نهى المجموعة بقصة تحمل اسم المجموعة نفسها "أوبرا زينهم"، وفيها ترصد صورة الرجل/ المدير حيث تستخدم فيها الكاتبة أسلوبا فانتازيا في العرض، فالقصة حلم طويل لمبنى أوبرا زينهم أو الحياة التي نعيشها.... فمن خلال عرض كوميدي للحياة داخل هذا المبنى الذي هو من المفترض أن يكون أحد مصادر الإشعاع الثقافي.... نجده عالمًا قاتمًا بيروقراطيًا تنخر فيه السلطوية والتسلط وكراهية الثقافة والفنون والرأى الواحد والمباحثية والقبح..... كان هذا من خلال لغة غاية في الدقة والدلالة بل إن جمل الكاتبة المتتابعة تقطر عذوبة وتحمل في طياتها روحاً ساخرة مبدعة " كانت أحاديثهم تلتهم آذانهم بنهم الاستحسان كلما ذكرت إحدى حكاوى (الشمبر لاح) الأعظم صلاح، ولا تسألوني من فضلكم عن معنى كلمة الشمبر لاح فقد ترددت هكذا في الحلم.... ففي عهده لم يجرؤ راقص باليه على حمل أى راقصة في أى عرض، قبل أن يقوم هو بمعاينة أبعاد وطبيعة هذا الفعل أو لا" ففي هذه القصة استخدمت السخرية كلغة تبرز تسلط ورجعية المدير، وهو ما يخفف من مرارة الصورة وقتامتها كما أنه يعطى شعورًا بالقوة والإدراك التام لطبيعة الشخصية.

وفي قصتها الشجية " كتاب..... كان ينبغي أن أقرأه منذ فترة!" تراوح "نهى" بين الخارج " الزحام- المحطة بكل تفاصيلها- وجوه البشر"وبين الداخل " الملل من العمل- صفات الالتزام – وجعها من رجل خائن" وتحمل كلماتها بالحزن والألم الدامي وهي تركز في النهاية على عرض كم الوجع والرغبة الدفينة في إخراجه في طقس جماعي.... واللافت للانتباه هنا الدفقة الشعورية والشعرية التي لم تفقدها "نهي" وهي تحكى عن وجعها من الخيانة والفقد، وبالتالي جاءت صورة الرجل/ الحبيب (الخائن) داخل عذابات كثيرة يومية كنوع من الإلهاء للذات حتى لا تحاصر بوجعها ومراراتها.

وجاءت درة تاج العمل في قصتها الأخيرة "حفل تأبين" لتذكرنا بأول قصص المجموعة من حيث تفرد زاوية الرؤية والأسلوب العالي من السخرية من تناقضات الوسط الثقافي وادعاءاته المضحكة، وكأنه مشهد من مشاهد فيلم "اسماعيل يس في مستشفى المجانين" ولكنه في هذه القصة كان متواجدًا في " الأتيليه" – أحد أماكن المتثقفين الحاليين. لقد أعطتنا "نهى حماد" صورة للرجل/ المثقف أو مدعى الثقافة والذي يتصور أن في ادعائه الثقافة مصدرًا لجذب الناس إليه خاصة النساء " عرفتني رشا على أحد المخرجين المسرحيين، ولا أنكر فرحتى حينما وجدت بيده مجلة ثقافية شهيرة فتحتها له رشا على قصة قصيرة جديدة منشورة بها.... قمت بسؤاله عن رأيه فقال: شيء عبقرى مرعب إنسانة مذهلة... حقيقى تجربتها وضحت بعد طلاقها... كدت أن أصدق من كثرة الأدلة التي ساقها من سياق القصة على صدق كلامه ولولا ضحكات رشا الهستيرية لكنت نسيت تمامًا أنني بلا فخر مؤلفة هذه القصة" هكذا تصور البطلة بسخرية شديدة صورة المثقف في بلدنا والذي يدعى المعرفة رغبة في لمح نظرات الإعجاب خاصة لو كانت صادرة من امرأة، فهو في انتظار أي إشارة ولو وهمية ليتقدم، وهو في هذا لا يختلف في صورته عن رجل الشارع أو الميكروباص الذي يحاول أن يلمح أي بادرة ترحيب أو ما يدل على تساهل- من وجهة نظره- من الفتاة حتى يقدم على التحرش بها " كان يجلس بجواري حينئذ رجل يشارك الآخرين اتهامه لى بالجنون، لكن تفاعله مع الأمر كان شديد الاختلاف، كان يحملق في بوقاحة تامة، بينما انتابت يديه حركات كان يؤديها لتلمسني بشيء من اللاإرادية".

نأتى إلى رواية سحر الموجى الأخيرة "نون" حيث تتجلى وبإبداع صورة الرجل / الصديق في أكمل صورها. هو حسام تربطه صداقة حميمة بثلاث نساء (سارة- نورا- دنيا) وهو أيضًا متزوج من (منى) التي لا تربطه بها أي اهتمامات مشتركة ويعيش معها حياة زوجية مملة وضجرة، ويجد في صداقته لهؤلاء النساء عوضًا عن التواصل المفتقد

في حياته الزوجية. الجدير بالملاحظة هنا أن شخصية حسام كانت تتحدث عن نفسها دون أن تتدخل الراوية أو باقي الشخصيات في التعبير عنها، وفي هذا نجحت الكاتبة بشدة في أن تتقمص شخصية الرجل كما هو بكل تناقضاته وليس كما تفهم عنه. فنجده مثلاً يعرض لحياته الضجرة مع زوجته وكيف أنه ينحنى للعاصفة (المشادات الزوجية) تجنبًا لعنف المشاجرات " رقد بلا حراك وقد شعر بجسده يؤلمه في أكثر من مكان بينما يتابع فيلم صامت مكر على شاشة عرض أبيض وأسود. بدأ الانسحاب إلى داخله ولا تزال أطراف كلمات عالقة في هواء الغرفة المكتوم عن مصروف البيت الذي قارب على النفاد... وابنك اللى كسر الفازة الكريستال الجديدة و... فكر في قدرة منى الفذة على لملمة شكاوى مختلفة في سلة واحدة تلقيها على رأسه دوما في أسوأ الأوقات وبنفس النبرة المكررة الرتيبة".

تواصل الكاتبة إعطاء مساحات واسعة لشخصية حسام للتعبير عن نفسه، وكيف أن الرجل عندما يعود إلى حضن أمه في زيارة عائلية يتذكر أيامه الأولى عندما كان طالبًا في المدرسة الثانوية وفي أيام الجامعة وحالة الحماسة للحياة والإقبال عليها والحنين إلى هذا كله بعدما استسلم لحياة نمطية من زواج تقليدي وعمل رتيب. نلمحه هنا في منولوج داخلي يحاول التعبير عن هذه الحالة (أضاء نور الأباجورة مبتسمًا " بس إنت كويس يا واد يا حسام". " يمكن... بس أنا برضه محبط وفاضى من جوايا". " إنت لسه بتدور على الإحساس اللي كان ماليك وإنت مع سلمي أيام الجامعة!" " ياااه... كنت حاسس إنى أقوى راجل في الدنيا. إنى ملك، بطل فارس، إنى ممكن أغير العالم" " ودلوقت؟" " دلوقت.... مش متأكد إنى عارف أحلم!" " فاكر يا واد يا حس لما كنت بتحلم في المترو بكاثرين ريتا جونز، قصة غرام مريعة وهي طبعًا كانت هتموت عليك، ولما لعبت مع منتخب مصر وطلعت بيه نهائيات كأس العالم ولا لما رحت فلسطين وطحنت الإسرائيليين". " كنت كحيان وحالتي بالبلة. لكن كان عندي ثقة في بكرة مش عارف جايبها منين". " وهي راحت فين الثقة دى وأنت رحت فين يا حسام؟".

يحاول حسام هنا أن ينفض الغبار عن حسام القديم ويذكر نفسه بقدرته على الحلم والحياة، ويستنهض الحماسة في نفسه من جديد. فالكاتبة هنا لم تكن أحادية الجانب في رسمها لشخصية الرجل بل أحكمت القيمة الفنية والتطور المنطقي لشخصية الرجل في عملها، ولم تسع إلى إسقاط فكرة الاضطهاد الذي يمارس على المرأة في الشخصية الذكورية الوحيدة في العمل، وبالتالي جاءت شخصية حسام متوازنة تجمع بين الضعف والقوة وبين المرح والكآبة، بل إنه كان يشكل مع صديقاته الثلاثة مجموعة لطيفة من الأصدقاء أسعدتنا بسهراتها ونوادرها وحكاياتها.

حاولت عبر رصد صورة الرجل في بعض أعمال الكاتبات التسعينيات وأكثرهن شهرة وإبداعًا أن أجيب عن التساؤلات التي طرحتها الدراسة. فالمبدعة والمبدع لا يستقيان خبراتهما الحياتية التي تكون مخزونًا فكريًا وثقافيًا من الفراغ بل هي مجموع التجارب الفردية والشخصية مضافًا إليها ما تشربانه من ثقافات وما نتج عن هذه الثقافات من مواقف اجتماعية وسياسية من الحياة والمجتمع. إن الإبداع شأنه شأن كل مجالات الحياة هو منتج غير محايد، إنه دائمًا ما يكون منحازًا.... والانحياز لمواقف أو مبادئ يعكس ما يؤمن به المبدع من قناعات، ولا يعنى الانحياز هنا أن يتم لى ذراع الحقائق الموضوعية، ولكن الانحياز هنا يعني ببساطة كيف يتم تحليل الحقائق الموضوعية وفقًا لما يتبناه المبدع من قناعات.

شخصية " فتاة الليل" مثلاً في كتابة الرجال سنجدها متفاوتة وفقًا للثقافة والمواقف التي يتبناها الكاتب كرجل في الحياة، ففي أعمال بعض الكتاب الرجال تكون هذه الشخصية شريرة وتحث على الرذيلة، أما البعض الآخر فيصورها ضحية لمجتمع يتحول فيه كل شيء إلى سلعة، بينما يصورها البعض الثالث كإنسان يحمل العديد من التناقضات التي خلقتها ظروف اجتماعية قاسية أضفت عليها صفتين متناقضتين ألا وهما: صفة الضحية والانتهازية.

لماذا لم نطلق على النظرة أحادية الجانب، والتي ترى في كل فتاة ليل شريرة، نظرة ذكورية تجاه المرأة وكل ما يصدر عنها يعكس فكرًا مسطحًا ورجعيًا. لماذا لم نتهم أصحاب الموقف الذي يرى من كل فتاة ليل امرأة ضحية نظرة متطرفة في التسامح وغير متعمقة.

هذه المصطلحات تطلق فقط على كل أدب تكتبه المرأة، فدائما هين نسوية في مواقفها، وكأن النسوية تهمة، وهي تارة أخرى مسطحة وغير عميقة في تحليلها للشخصيات أو الأحداث، وغير مبدعة في استخدام تقنيات فنية وإبداعية مثلما يفعل نظراؤها من الرجال.

إن الحقيقة الموضوعية التي لا جدال فيها أن المجتمع مقسم إلى طبقات وأن الطبقة الحاكمة والمسيطرة اقتصاديًا (رجالاً ونساءً) تتحكم وتتضطهد الطبقة الأدنى (رجالاً ونساءً) ولكن بداخل كل الطبقتين المضهدة والمضهدة يحدث تقسيما آخر للاضطهاد، فالرجل دائمًا في مرتبة أعلى من المرأة داخل الطبقة الواحدة ولكن المرأة الغنية أعلى رتبة من الرجل المنتمى لطبقة أدنى، ومن هنا يقع على المرأة اضطهاد مضاعف من الطبقة ومن الرجل، هذا الاضطهاد يتبدى في مستويات مختلفة وبدرجات متفاوتة طبقًا لثقافة الشريحة التي تنتمى لها، ولكن هذا التراث والميراث من الاضطهاد المضاعف لابد وأن يشكل المنظومة الفكرية والثقافية للمرأة كل بحسب طبقتها ووعيها ومستواها الاجتماعي، وبالتالى ليس من المنطقي أن يتم تجاهل هذا الميراث من الاضطهاد الاجتماعي والاقتصادي في إبداعاتها، ومن الطبيعي أن تجد هذا الميراث متغلغلاً في تركيب الشخصيات المختلفة. لم تتعمد الكاتبات المصريات- معظمهن- أن يخلقن شخصيات غير معقدة ومسطحة وتتحدث بلغة مباشرة فجة عن اضطهاد المرأة، ولم تنتقم الكاتبات من شخصيات الرجال في أعمالهن وتلقي عليهم محاضرات في المساواة والحرية. لعل في الأمثلة التي سقناها خير مثال على أن هؤلاء الكاتبات يمتلكن موهبة عالية جعلتهن يبرزن صورة الرجل بكل موضوعية وبدون مبالغة.

المصادر

1- ميرال الطحاوى، رواية "الخباء"، دار شرقيات، القاهرة، 1996

2- أمينة زيدان، حدث سرا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995

3- نورا أمين، الوفاة الثانية لرجل الساعات، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2003

4- مي خالد، مقعد أخير في قاعة إيوارت، دار شرقيات، القاهرة، 2003

5- نهى حماد، أوبرا زينهم، دار ميريت، القاهرة، 2007

6- سحر الموجي، نون، دار الهلال، القاهرة، 2007

الدراسات السابقة

1-خيري دومة: كتابة البنات، رواية السيرة الذاتية الجديـدة، قـراءة في بعض " روايـات البنات" في مصر التسعينيات. دراسة منشورة على الانترنت.

وفيها يحاول الباحث دراسة العلاقة بين كتابة النسـاء على وجـه العمـوم، وبين الصـيغة السير- ذاتية في كتابة الرواية، حيث يرى الباحث أن هنـاك زعمًـا شـائعًا ومتزايـدًا بـأن كتابة البنات عمومًا، ورواياتهن خصوصًـا، تتضـمن بعـدًا سـر- ذاتيًـا واضـحًا، ولقـد درس هاتين الظاهرتين مقترنتين معًا، أي: هيمنة رواية السيرة الذاتية وتوالـد روايـات البنـات في السنوات الأخيرة، وتزايدها كمًا وكيفًا.

2- سيد البحراوي: الأنـواع النثريـة في الأدب العـربي المعاصـر، أجيـال وملامح، الجـزء الثاني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 2002.

وفيه يختار الباحث مجموعـة من الكتـاب والكاتابـات الممثلين لأجيـال مختلفـة ويرصـد الملامح العامة المشتركة التي ميزت كتاباتهم، وبالتـالي كـان لبعض الكاتبـات الممثلات لجيل التسعينيات نصيب كبير مثل: هالة البدرى وسهام بيومي وسحر المـوجى ومـيرال الطحاوي.

3- شيرين أبو النجا: عاطفة الاختلاف، قراءة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية العامـة للكتاب 1998. وهي أيضًا محاولة من الكاتبة لإلقاء الضوء على كتابـات بعض الكاتبـات الروائيات في محاولة للبحث عما يميز هذا الجيل الجديـد ومـا يقدمنـه من أدب نسـوى مختلف ومميز.

4- شكرى عاد: نساؤنا الصغيرات يعلمنا الحب، مجلـة الهلال، أعـداد يوليـو وأغسـطس وسبتمبر 1998. دراسة لأعمال بعض الكاتبات الجدد ويؤكد فيها على اللغـة الحساسـة التي تمسك بالتفاصيل الخاصة والصغيرة.

5- شمس الدين موسى: تـأملات في كتابـات المـرأة العربيـة، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، 1997. دراسة أفقية لبعض الكاتبات العـرب في محاولـة للبحث عن خصـائص مشتركة.

6- صبري حافظ: قميص وردي فـارغ وإبـداع الجنـاح النسـائي للكتابـة الجديـدة، مجلـة المصور، القاهرة، 22 أغسطس 1997. وفيه يتنـاول البـاحث طبيعـة الكتابـة النسـائية الجديدة من خلال تحليل رواية نورا أمين " قميص وردى فارغ".

7- صبرى حافظ: دنيا زاد، كتابة الغياب.. كتابة الجسد.. حضور الموت، مجلـة المصـور، القاهرة، 1 فبراير 1998.

8- صـبرى حافـظ: جماليـات الروايـة الجديـدة: القطيعـة المعرفيـة والنزعـة المضـادة للغنائية، مجلة ألف، القاهرة، العدد الحادي والعشرون، 2001. وهي دراسة مستفيضـة يتنـاول فيهـا البـاحث التغـيرات الـتي حـدثت في مصـر على المسـتوى الاقتصـادي والسياسـي والثقـافي ومـا قابلهـا من تغـير في الواقـع الـروائي وفي رؤيـة الكتـاب والكاتبات الجدد للواقع المعيش.

9- عبد الرحمن أبو عوف: الكتابـة الأنثويـة العربيـة، القصـة القصـيرة والروايـة، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، 2001. وهـو تجميـع لبعض أعمـال الكاتبـات العربيـات بشـكل عرضى وتحليل هذه الكتابات كل منها في ذاتها.

10- فاروق عبد القادر: في مشهد الرواية المصرية الجديـدة.. نصـف الروائـيين نسـاء، جريدة السفير اللبنانية 2/ـ 7 و 2/ـ 8 /ـ 2002. يركز المقال على ظاهرة زيـادة عـدد الكاتبات الروائيات وما له من دلالة كبيرة في الواقع الثقافي والأدبي.

المراجع

1- أحمـد إبـراهيم الهـواري. البطـل المعاصـر في الروايـة المصـرية، دار المعـارف، القاهرة. ط 3: 1986.

2- أحمد إبراهيم الهواري. مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصـر. دار المعارف. القاهرة. 1978.

3- أ.ف تشيشرين. الأفكار والأسـلوب، دراسـة في الفن الـروائي ولغتـه، ترجمـة حيـاة شرارة. منشورات وزارة الثقافة والفنون. العراق 1978.

4- ر.م. ألبيريس. تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات،

بيروت، 2: 1982.

5- أليزابيث دبل. الحبكة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، العراق 1981.

6- تيرى إيجلتون. مقدمة في نظرية الأدب. ترجمة أحمد حسان. الهيئة العامـة لقصـور الثقافة. القاهرة 1991.

7- جون لاينز. اللغة والمعنى والسياق. ترجمة عباس صادق عبد الوهـاب. دار الشـئون الثقافية العامة. بغداد. ط 1: 1987.

8- رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة جابر عصفور. دار الفكر للدراسـات والنشر والتوزيع. القاهرة، ط1: 1991.

9- سيد البحراوى. محتوى الشكل في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القاهرة. ط 1: 1996.

10- سيد البحراوي. لطيفة الزيات....الأدب والوطن، مركز البحوث العربية- دار المرأة العربية نور، ط 1: 1996.

11- سيد البحراوي. الأنواع النثرية في الأدب العـربي المعاصـر، أجيـال وملامح، مكتبـة الأنجلو المصرية. القاهرة. ط1: 2000.

12- سـعيد يقطين. تحليـل الخطـاب الـروائي " الـزمن- السـرد – التبشـير " المركـز الثقافي العربي. الدار البيضاء، ط 1: 1989.

13- على الراعي. الرواية في الوطن العـربي، دار المسـتقبل العـربي، القـاهرة، ط1: 1991.

14- عبد الرحمن أبـو عـوف. مقدمـة في القصـة المصـرية القصـيرة، الهيئـة المصـرية للكتاب، سلسلة المكتبة الثقافية. القاهرة. 1992.

15- فاطمة موسى. سحر الرواية. مكتبة الأسرة. القاهرة. ط1: 2003.

16- فرجينيـا وولـف. غرفـة تخص المـرء وحـده. المجلس الأعلى للثقافـة، المشـروع القومى للترجمة. القاهرة. ط1: 1999.

17- فيصل دراج. دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشـق. ط 1: 1996.

18- لوسيان جولدمان. مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكى، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية. ط 1: 1993.

19- لطيفـة الزيـات. من صـور المـرأة في القصـص والروايـات العربيـة، دار الثقافـة الجديدة. القاهرة، 1989.

20- ميشال بتـور. بحـوث في الروايـة الجديـدة. ترجمـة فريـد انطونيـوس. منشـورات عويدات. 1971.

21- محمود الحسيني. تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة، ط1: 1997.

22- يمنى العيد. الراوي، الموقـع، الشـكل. مؤسسـة الأبحـاث العربيـة. القـاهرة. ط1: 1986.

23- يمنى العيد. في معرفة النص. دار الآفاق الجديدة. بيروت. 1991

الدوريات

مجلة فصول:

- ألن دوجلاس. المؤرخ والنص والناقـد الأدبي. ترجمـة فـؤاد كامـل، العـدد1ـ 1983.-
أمينة رشيد. حول بعض قضايا نشأة الرواية، العدد4: 1986 ج2.

- تمام حسان. اللغة والنقد الأدبي. العدد 1: 1983.

- عز الدين إسماعيل. جدلية الإبداع والموقف النقدى. العددا-2. 1990. ج1.

- فريال جبوري غزول. العالم والنص والنقد. العدد 1: 1983.

- ميخائيل باختين. المتكلم في الرواية. ترجمة محمد برادة. العدد3. 1985.1.

أدب ونقد

- أمينة رشيد. في جماليـات الروايـة والأيديولوجيـة، المظـاهرة والمعركـة الشـعبية في الرواية. العدد 25. 1988.

- سيد البحراوى. أزمة الأدب الثوري. العدد 36: 1988.

- شكرى عياد. هوامش نقدية: الأدب النسائي. العدد 58: 1990.

إبداع

- إبداع القصة القصيرة (عدد خاص) العدد 9: 1988.

- الإبداع الروائي (عدد خاص) العدد 1: 1985.

- صبرى حافظ. عشق الكلمة كمنهج للتعامل مع اللغة وقضايا الأدب. العدد1: 1989.

- صلاح قنصوه. الفن والشكل والحداثة. العدد 11: 1991.

المراجع الأجنبية

Jacobus, Mary. Reading Women: Essays in Feminist Criticism. London: Methuen, 1986
Rainwater, Catherine. Contemporary American Women writers, Narrative Strategies. The Press of Kentucky.
Showalter, Elaine. A LITERATURE OF THEIR OWN. Princeton University Press. 1977.

Showalter, Elaine. The New Feminist Criticism. London: virago. 1986.

أوراق النرجس وكتابة الجنون[1]

هالة كمال

صدرت رواية "أوراق النرجس" بقلم سمية رمضان عن دار شرقيات بالقاهرة في النصف الأول من سنة 2001، لتكون هي العمل الروائي الأول لمؤلفته بعد مجموعتيها القصصيتين خشب ونحاس (دار شرقيات 1995) ومنازل القمر (هيئة قصور الثقافة 2000). وقد لاقت أعمال سمية رمضان اهتمامًا نقديًا لما تتمتع به كتاباتها من خصوصية فكرية وأسلوبية، ومن هنا لم يكن من المستغرب حصولها على جائزة نجيب محفوظ التي تقدمها سنويًا الجامعة الأمريكية بالقاهرة مع ترجمة النص الفائز إلى اللغة الإنجليزية. وقد تعددت توصيفات هذه الرواية، ما بين كونها رواية عن الهوية والذات[2]، ورواية عن الوطن والمنفى الفعلي والنفسي[3]، كما قام الباحث الأكاديمي د.خيري دومة بتناول أوراق النرجس باعتبارها نموذجًا لرواية السيرة الذاتية المنتمية إلى "كتابة البنات"[4]. ومع شيوع مصطلح "كتابة البنات"، "، وانتشار مسمى "موسم كتابة البنات" على صفحات النقد في بعض جرائد التسعينيات، إلا أنني أعبر عن تحفظي التام واعتراضي على مثل تلك المسميات لما يوحي به ذلك المصطلح من نظرة ذكورية تقلل من شأن الكتابة النسائية وتضفي عليها سمات الطفولة والسذاجة التي لا نجد لها مثيلاً في أي من التصنيفات النقدية الجادة للأعمال الأدبية. وسأقدم فيما يلي قراءة نسوية لرواية سمية رمضان لا باعتبارها نصًا نسويًا يتبنى قضية تهميش النساء بقدر ما أراه نصًا ينتمي إلى الكتابة النسائية المعبرة عن تجربة أنثوية إنسانية مستعينة بفنيات وجماليات نسائية[5].

تدور أحداث الرواية داخل عقل شخصية "كيمي" بكل ما تراه حولها وتعيه من تناقضات ثقافية واجتماعية وحياتية، تفرض عليها رؤية مميزة متأثرة بكونها هي نفسها ذات حس فني وحساسية ثقافية ونزعة إلى المعرفة والكتابة. ولا تتبع الرواية حبكة تقليدية، بل هي مكتوبة بأسلوب أقرب إلى أسلوب "تيار الوعي"- الذي أسست له الكاتبة النسوية الرائدة "فيرجينيا وولف"- والقائم هنا على تداعيات الأفكار والملاحظات والتعليقات الدائرة في عقل الراوية التي تتقاطع مع الشخصية المحورية "كيمي". وقد خلقت سمية رمضان شخصية كل من الراوية وكيمي بحساسية بالغة حيث يسود صوت كيمي في السرد باستخدام صيغة المتكلم "أنا"، مع تداخله مع صوت الراوية إذ تروي تجربة كيمي في صيغة الغائب "هي". ومع عدم تحديد هوية راوية الحكاية وعدم وضوح مدى كونه صوت رجل أم امرأة، لكن هذا التداخل السردي بين الصوتين وتقارب منظوريهما يوحي بأن راوية النص هي امرأة تنسج النص جنبًا إلى جنب المؤلفة والشخصية المحورية.

وتبني سمية رمضان روايتها من عشرين فصلاً أو مشهدًا أو مقطعًا أو "ورقة" تتنقل زمانًا ومكانًا داخل دهاليز عقل الشخصية المحورية كيمي. ويبدأ النص بلحظة استسلام كيمي للعلاج مما يعتبره المحيطون بها أقرب إلى الأزمة العصبية أو "الجنون"، في الوقت الذي ترى كيمي الاستسلام بمثابة لحظة تنفيذ حكم قتل الذات بيديها، فيتداخل صوتها الداخلي مع صوت المحيطين بها من "الأهل والأقرباء والأصدقاء" في العبارة القائلة: "حبة وردية صغيرة وبعدها تنامين إلى الأبد، وينتهي عذابك" (ص10). وفي تلك اللحظة بما فيها من إحساس بالموت، تتداخل شخصية كيمي مع مربيتها آمنة في محاولة لقتل آمنة: "موتي يا أنا! أم تراني أقول: موتي يا آمنة" (ص 12). وفي فصل لاحق من فصول الرواية حيث تواصل كيمي محاكمة الذات والقصاص منها تعود فتحكم

على ذاتها بالموت على أساس "من الألم والتصورات المشوشة المختلة... موتي يا أنا، كاذبة أنت، منافقة، متعاظمة، مغرورة..." بناء وهي على ما يتملكها من شعور بالخذلان المتبادل بينها وبين أهلها (ص 105-106). ولعل هذا التداخل بين شخصيتي آمنة وكيمي هو الذي دفع سمية رمضان إلى التصريح في حوار صحفي معها بأن "بطلة رواية أوراق النرجس ليست كيمي، بل آمنة المرأة التي لا تقرأ ولا تكتب وتمثل كل العناصر الأصيلة والطيبة، تمثل النظام، وهمزة الوصل بين كيمي وأمها، الحكاءة حاملة التراث والإرث... آمنة هذه هي الكائن العاقل الوحيد في هذه الرواية"[6]. وأرى أن آمنة وكيمي وجهان لشخصية واحدة بما تحمله من تناقضات وتوازيات وتقاطعات، فتزيد من معاناة كيمي وصراعها مع ما بداخلها من تجارب ونزعات.

وتنتقل أحداث أوراق النرجس على مدى العشرين "ورقة" في رحلة داخل عقل كيمي، حيث ذكرياتها من الطفولة بما فيها من توازيات وتقاطعات بين الثقافة الإنجليزية في المدرسة والثقافة المصرية الشعبية المستقاة من مربيتها آمنة. وهي ذكريات مليئة بألم الوعي بالمتناقضات بين حكايات "شابورن روج" و"الأميرة النائمة" وتراث الأساطير الإغريقية، وبين حكاية "الملك الأطلسي" التي كانت تحكيها لها آمنة. كذلك تنتقل بنا إلى تجربة الدراسة والحياة في "دبلن"، بما فيها هي الأخرى من توازيات وتعارضات سياسية وثقافية بين أيرلندا ومصر في خضوعهما للاحتلال الإنجليزي. ومع اللمحات التي نراها تشير إلى اختلاف وتميز كيمي عن رفاق الطفولة، يزداد هذا الاختلاف ويتخذ شكلاً أقرب إلى الانعزال في شبابها، وهو الاختلاف والتميز الذي يدفع المحيطين بها إلى افتراض حاجتها إلى "الراحة" والعلاج من "التعب". وإذ ترسم سمية رمضان شخصية كيمي فهي توردها في مصاف المبدعين غريبي الأطوار ممن تعرضوا لمختلف الاتهامات من المحيطين بهم. فهي تسكنها في دبلن منزلاً مجاورًا للكاتب الإيرلندي الساخر أوسكار وايلد (الذي تعرض للمحاكمة والمطاردة لخروجه عن المألوف)، كما تصف لنا الراوية شخصية كيمي قائلة: "هنا سكنت ولمدة أربع سنوات متتالية امرأة غريبة الأطوار... امرأة متعالية، تنتابها حالات من الدفء الإنساني..." (ص 32). وإذا عقدنا توازيات بين غرابة كيمي وغرابة الشخصيات التي يرد ذكرها في النص من الفلاسفة والأدباء والأديبات، يتضح لنا أن غرابة كيمي ما هي إلا تعبير عن حكم المجتمع (الجاهل) على ذوي الحساسية الفكرية والحس الرهيف: "حسي وإدراكي للحياة ليس ككل البشر" (ص 28).

أما العالم الذي تعيش كيمي فيه فهو عالم القراءة والكتابة، إذ تكثر في الرواية الإشارات إلى العديد من الكتاب والشعراء، رجالاً ونساء: جويس وبيتس وديلان توماس، وبيكيت، وسارتر وجيد (ص33،ـ 47،ـ 74)، إضافة إلى "جارها" أوسكار وايلد (ص32)، وتماهيها مع الشاعرة سيلفيا بلاث (إشارة غير مباشرة في صورة الجرس الزجاجي ص 30،ـ 38). أما على مستوى السرد فيتضح تأثير فيرجينيا وولف على السرد في توظيف أسلوب "تيار الوعي" إلى جانب ما يبدو من افتتان سمية رمضان باستكشاف علاقة الجنون بالإبداع

وخلال مرحلة الدراسة في دبلن تكشف لنا كيمي عن تساؤلاتها المربكة حول مفهوم الوطن والهوية والسلطة، إذ تتوقف أمام تجربة الغربة وما فيها من بحث عن وطن متخيل يشبع مشاعر الحنين (ص 35)، وعند عودتها إلى بيت أبيها بعد غيبة دامت عشر سنوات تعود إلى حجرتها لتكتشف تناقضًا جديدًا: "كل الأوطان أوطاني، ولذا أنا بلا وطن. كل اللغات لغاتي، ولذا أنا بلا لغة" (ص65)، بينما تشهد في الوقت ذاته تداخل القاهرة مع دبلن كما عرفتهما، ومع توالي تشتت الذهن تعرف نفسها في موقف آخر قائلة "أنا صعيدية من دبلن" (ص 85). وفي ورقة أخرى تسترجع فيها "دمغة الدروس القديمة في الصغر" وتعاليم السلطة: "الرجال قوامون على النساء، لأن النساء لهن

نصف عقل وجسد تام، ولذا فلهن أيضًا نصف دين" (ص 78)، وفي الـوقت نفسـه تجـد نفسها في حالة دفاع اضطراري- وبلا جدوى- عن هويتها: "جواز سفري مصري. أدافـع. عما أدافع. كل ولاءاتي مدانة مسبقًا. عمـا أدافـع. جـواز سـفري؟ لغـتي؟ ديـني؟" (ص 78). وتكشف لنـا كيمي عن وعيهـا بمـدى خضـوعها لسـلطة الرجـال في حياتهـا، ففي الـوقت الـذي تتبـدى لنـا ملامح شخصـية الأب في صـورة إيجابيـة ومحببـة في خلفيـة الذاكرة بلا ملامح سلطوية، نجد شخصـيتين أخـريين لأسـتاذين يسـيطران على حياتهـا، أحـدهما كمـا تقـول "يسـيجني بـالحب والغـيرة ويمنعـني أن أحـادث أحـدًا. وعلى بعـد خطوات أستاذ آخر لا يقول شيئا. لا يمـد يـد العـون" (ص 78) بـل ونـراه أول مـا نـراه يصحبها إلى مستشفى "سانت باتريك للأمراض النفسـية والعصـبية" نظـرًا لمـا اعتـبره توعكها، حيث تعايش كيمي "رائحة الجنون... رائحة اضـمحلال العقـل وتعفن الـذاكرة" (ص 49).

"الجنون" وإبداع النساء

تستهل سمية رمضان روايتهـا "أوراق الـنرجس" بلحظـة مقاومـة تسـبق الاستسـلام لـ "العلاج"، وتصف صعوبتها بقولها: "اللحظة ما قبل الاستسلام هي الأصـعب. ربمـا كـان هذا هو سر جاذبيتها النهائي. حد المقاومة على حافة القضم، بعد أن يكـون الكيـان قـد تمدد كأقصى ما يمكن. الهوة لا ملامح لها. جديدة تمامًا ومستعصية تمامًا على الخيـال" (ص9)[7]. وهكـذا تبـدأ كيمي حكايتهـا بوصـف لحظـة الاستسـلام لمن حولهـا من الأهـل والأصدقاء المقربين في محاولاتهم لما يعتبرونه علاجها من الجنون. ومن هنا تقتحم بنـا الرواية منذ افتتاحيتها مساحة الصـراع بين الاستسـلام والمـوت من ناحيـة، والمقاومـة والجنـون من ناحيـة أخـرى. والجنـون هنـا ليس نتـاج فشـل في التعامـل مـع معطيـات الواقع، كما أنه ليس عجز العقل عن الاستمرار في مسايرة الحياة، وإنما الجنــون عنـد كيمي هو حالة من الوعي والتمرد وفعـل المقاومـة. حيث يتبـدى لنـا جنـون كيمي عـبر الرواية على أنه حالة ذهنية مترتبة على حساسية تلك الشخصية المرهفة بكل تفاصـيل واقعها، وهو واقع تتراكم تفاصيله حتى تكاد كيمي تعجز عن احتماله فلا تجد أمامهـا من خيارات سوى الموت أو المقاومة والجنون. ومنـذ البدايـة تكشـف لنـا كيمي عن وعيهـا بحالة الجنون كفعل مقاومة، فتميز بين وعيها هذا وبين حالة غيرها من مرضى المصحة ممن تــراهم "يسـاقون. رغمـا عنهم. لابـد أن ذلـك أرحم، لابـد أنهم ييأسـون ومن ثم يموتون وينتهي الأمر" (ص 9). أما كيمي فهي ترفض الاستسـلام وتظـل تقـاوم، وتعـبر عن ذلك بقولها: "ما إن تدخل حبة الدواء إلى فمي حتى ألفظها"، بينما نسـمع أصـوات من حولها وهم يقنعونها بفعالية تلك "الحبة الوردية الصغيرة".

وتعكس السـطور الأولى من الروايـة وعيـا بمفهـوم الجنـون على أنـه نتـاج توصـيف مؤسسة الطب النفسي والمجتمع لمن يختلفون عن النموذج الإنساني السائد، وهو مـا يظهـر لنـا في الـوعي بـالمؤامرة الـتي يحيكهـا الآخـرون لتهدئـة كيمي: "الأصـدقاء والصديقات وأخوتي وأمي، الأقرباء الأقرب يتآمرون مؤامرة طيبة بعدها سـوف تنـامين نومًا عميقًا" (ص9). وهنا نرى دور المجتمع في وصم المرأة بالجنون، فنحن لا نرى أية مظاهر لـ "جنون" كيمي، بـل على العكس، يبـدو جنونهـا مجـرد انعكـاس لمـا يتصـوره الآخرون جنونا (متمثلا في البحلقة في سقف الغرفة، وفي المرآة). وهو مـا يتسـق مـع نظريات النقد النسوي التي ترى أن "الهستيريا" (إحدى مصطلحات "الجنون") هي من صنع المؤسسة الطبية والاجتماعية التي تفرض هي نفسها على المرأة (وأحيانًا الرجـل أيضًـا) قيـودًا وقهـرًا وضـغوطًا ثم تصـف المتمـردين والمتمـردات على تلـك الحـدود بالهستيريا والجنون[8]. وهو أمر يتفق أيضًا مع الآراء التي ترى أن ردود أفعال النساء لما يتعرضـن لـه من محـاولات إخضـاع وقهـر وتبعيـة إنمـا هي ردود أفعـال تعـبر عن وعي ورفض لهذا الوضع، يتفجر في صور من الغضب والتمرد لا يجد لها المجتمع من مسمى

سوى "الجنون"[9]. وجنون كيمي هو جنون نابع من وعيها الشديد وحساسيتها المرهفة للواقع، ومن هنا كان رفض العلاج على مستوى رمزي بمثابة فعل مقاومة، بينما يمثل الانصياع وتناول الدواء إنهاء للعذاب، أي إنهاء للوعي واستسلامًا لنوم هو أقرب إلى الموت: "حبة وردية صغيرة وبعدها تنامين إلى الأبد وينتهي عذابك" (ص9). وفي موقف آخر، وقبل استسلام كيمي لضغوط من حولها وابتلاعها الدواء نسمعها وهي تشهد نفسها وربها على أنها قد قاومت، وذلك في عبارة أقرب إلى الصلاة، فتقول: "أشهد: أني فعلت كل ما بوسعي. وأني قاومت بكل ما أملك من إرادة وأني تشبثت حتى آخر لحظة، حتى وأنا أشاهد عقلي يحلق بعيدًا وأني لم أيأس" (ص11). فكيف تصف كيمي وعيها بجنونها، وكيف تشير إلى وعيها وإدراكها لما يراه الآخرون على أنه جنون؟ الجنون ليس مرتبطًا بموقف معين تعجز عن التعامل معه، وإنما هو هنا لحظة وعي بتراكم خبراتها التي تتكثف في ذهنها من خلال فعل التذكر وإعمال الذاكرة- وما نراه نحن من خلال الآخرين بوصفه "بحلقة" في السقف والمرآة، والتي يفسرونها بحالة من فقدان لقوى العقل، بينما نكتشف نحن من خلال كيمي أن فعل "البحلقة" هذا ما هو إلا ممارسة للذاكرة. أما "رائحة الجنون"، أي بوادر الجنون المرضي، فتعيها كيمي جيدًا وتراها أبعد ما تكون عن هذا متمثلة في "اضمحلال للعقل وتعفن للذاكرة" (ص49)، وهي أبعد ما تكون عن هذا الاضمحلال وذاكرتها كما تقول لنا "حديد". وهي ذاكرة جميع خبرات القيود والخطوط والحدود التي رسموها لها منذ صغرها: خط سيرها إلى المدرسة ومنها، خط تعليمها وحرمانها من الاختيار، بل وجميع الخطوط المستقيمة التي رسمها لها مجتمعها ووضعها عليها. وحين تصف كيمي جنونها، فلا علاقة له بتدهور قوى العقل والذاكرة، حيث تنقلنا عبر لحظات ومشاهد حية في ذاكرتها، تحللها وتجمعها وتحاول ترتيبها في ذهنها سعيًا إلى فهم ذاتها في علاقتها بالعالم من حولها، فتقول واصفة حالتها: "كأن لحظات جنوني، أصوات دماغي، صخب هوسي، لهاث رعبي ووساوسي تضخمت وابتلعت العالم وصارت العالم" (ص75). فجنونها هو نتاج خبراتها الماضية وحاضرها المشوش بفعل الواقع المشوش الناجم عن التغييرات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي طرأت على مجتمعها، وصراع ثقافات الشرق والغرب، وهكذا تصبح لحظة الجنون هي لحظة وعي بتداخل التواريخ والجغرافيات. والجنون عند كيمي مرتبط ارتباطًا شديدًا بالخوف، وهو خوف يحتل العقل الواعي: "كل خوف هو خوف في الخيال يغذيه العقل الواعي من الذاكرة"، وهو في الوقت نفسه سبيل الجنون والإبداع فيصير "إزميلا ينحت به الوجود" (ص103)، ولذا يصبح هاجسها الأساسي لا التحرر من الخوف وإنما الخوف من أن تفقد الخوف، وأن تفقد بالتالي القدرة على الحياة والوعي والإتيان بالمعنى والتعبير عن الذات. ويتحول الجنون إلى وسيلة للتعامل مع الخوف وتجاوز الحدود – حدود السلوك وحدود التفكير وحدود الكلام، تلك الحدود التي لا يستطيع تخطيها كما تقول لنا كيمي سوى من درج على تسميتهم بالمجانين والسحرة والشعراء وكتاب القصص والروايات وعلماء الكيمياء.

لقد أبدعت سمية رمضان في تصوير "الجنون" من خلال شخصية كيمي على أنه بمثابة فعل مقاومة للإسكات، متمثلاً في علاقته بالوعي والصراع ضد الموت في سبيل التعبير عن الذات، فيتحقق عبر الحكي والكتابة. فحين تربط الكاتبة بين المجانين والسحرة والمؤلفين والمبدعين فإنما تهدف بذلك إلى التأكيد على الجنون بوصفه فعلاً لا استسلامًا، فتقول على لسان كيمي: "أن السحر الأبيض هو الفراغات التي تتركها الكلمات بين السطور، وأن السحر الأسود هو السطور التي تصنعها الكلمات، وأن الأيام السوداء هي تلك التي ينجح فيها العاقلون الأشرار في منع السحرة من ملء الصفحات البيضاء" (ص 109). ومن هنا أرى أن اختيار كيمي الجنون هو ستار تستخدمه لتتخطى به حدود الصمت المفروض عليها وتنطلق منه لممارسة السحر الأسود المجنون – أي فعل الكتابة. وحين تبتلع كيمي حبة الدواء في موقف آخر تعود تذكرنا بأن ابتلاع الدواء لعلاج الجنون هو فعل قتل للذات المبدعة، فتصف نفسها حينها كما لو كانت تماثل "المج البلو دلف الذي أفرغ من ريشات الكتابة ونشفت محبرتها

ولم تعد بجانبه أوراق"، بـل وتشـعر بنفسـها وهي تتحـول من إنسـانة واعيـة إلى صـنم حجري: "شيء لا أكثر، بلا صوت، بلا حكاية، بل بلا لغة" (ص64- 65). وفي إطار ثقافة تكرس للصمت وتسـعى إلى الإسـكات، نجـد "سـمية رمضـان" هنـا تشـير إلى صـعوبة الإبداع حين يصبح مثيلاً للجنون من حيث كونه فعـل مقاومـة ووسـيلة للتعبـير ولتخطي الحدود وكسر القيود في سبيل إعادة قراءة الذات والتعبير عنها بفعل الحكي والكتابة.

وإذا كان الجنون وعيا يعبر عن نفسه في النص من خلال الحكي والكتابة، فأود الآن أن أتأمل العناصر التي شكلت حكاية كيمي ورواية سمية، فأجد أن عقـل كيمي الـواعي ذا الخبرات المتراكمة التي تعيد اجترارها وتحليلها ومحاولة فهمها يقوم بعملية أقـرب إلى تجميع الخيوط المتناثرة لغزل الذات، فتستعين كيمي في حكايتها بالعديـد من الخيـوط كالذاكرة والأساطير والحكايات، التي تشـغل في حـد ذاتهـا موقعًـا فريـدًا بين الماضـي والحاضر، أو بالأدق تربط الماضي بالحاضر وتخرج عن حدودهما في ذات الوقت. حيث تعود الذاكرة بنـا وبهـا إلى سـنوات الطفولـة بمـا فيهـا من خطـوط مسـتقيمة ودروس القراءة والحسـاب وخـبرات القهـر وعـدم الفهم. وتجـدر الإشـارة إلى أن الـذاكرة هنـا تعمل في الحاضر مستعيدة الماضي ومسقطة عليه تأويلات كيمي في لحظة التـذكر لا لحظة الحدث، وما يحيط بتدوين الذاكرة من وعي وانتقـاء وتـرتيب وإعـادة كتابـة. كمـا تشكل الأساطير خيطًا آخر من خيـوط الحكي، وتحديـدًا مـا نجـده من ورود شخصـيات أسطورية بعينها تربط وتشكل وعي كيمي بواقعها. ومن أكثر تلك الشخصـيات وضـوحًا على سبيل المثال شخصية "نرسـيس" المتأمـل لذاتـه، وعلاقتـه بعنـوان الروايـة ذاتهـا "أوراق النرجس"، وهي علاقة تتبدى في أبـرز صـورها قـرب نهايـة الروايـة حين تعلـق كيمي على صورتها في المرأة في سـياق يشـبهها بنرسـيس متـأملاً وجهـه في الميـاه: "التفتُ فـالتقطت وجهي في المـرآة فـوق التسـريحة، ميـاه المـرآة متعرجـة، تتمـاوج، تتطلع إلي" (ص116). وشخصية بينيلوبي الأسطورية هي خيط آخر يمتد متماوجـا عـبر الرواية، فهي صاحبة أسطورة الغزل والنسل الأبدي التي تدخل في علاقـة حميمـة مـع شخصـية كيمي الـتي تتفاعـل معهـا وتسـقطها على واقعهـا لتكشـف لنفسـها ولنـا عن جوانب قد تبدو خافية من شخصيتها.

وإلى جانب الأساطير تعتمد كيمي في حكايتها كمـا توظـف سـمية رمضـان في روايتهـا عناصـر أخـرى تنتمي في الأسـاس إلى الثقافـة الإنسـانية الشـفاهية وهي الحكايـات الشعبية. فحين تحاول كيمي البحث لإيجاد لغة تعبر بها عن ذاتها يصبح الحكي الشفاهي وسـيلة للتعبـير ولتجـاوز العجـز عن الكتابـة، وهـو مـا يتحقـق من خلال حكايـة الملـك الأطلسي التي تسمعها كيمي من آمنة، وتظل تنتظر نهايتها لتعيد صـياغتها وحكيهـا، ولا يقتصر ذلك على الحكاية الشعبية المصرية وإنما تتجـاوز "سـمية رمضـان" في سـردها حدود المكان مستعينة بحكايات شائعة من التراث العالمي بما تحمله من نماذج نسائية سـلبية تمثـل قيم المجتمـع الأبـوي. إلا أن "كيمي" ترفضـها، وتـأبى أن تكـون مسـلوبة الإرادة مثـل الأمـيرة النائمـة، كمـا تحـول "شـابورون روج" أو ذات الـرداء الأحمـر إلى "شابورون نوار" أي ذات الرداء الأسود بمـا في اللـون الأسـود من إشـارة إلى السـحر والكتابة. ولا تقتصر خيـوط الحكايـة على عناصـر أسـطورية وخياليـة، وإنمـا من اللافت للانتباه وجود إشارات إلى شخصيات أدبية عانت صورًا من القهر على مسـتويات عـدة، مثل الكاتب الإيرلندي الساخر أوسكار وايلد. أما الكاتبـة سـيلفيا بلاث فتتكـرر الإشـارة إليها وإلى روايتها "الجـرس الزجـاجي" في علاقـة تبـدو أقـرب إلى التنـاص حين تقـول على سـبيل المثـال "لم ألحظهم وهم يصـنعون من حـولي جرسًـا كبـيرًا من الزجـاج السـميك" (ص 30)، حيث نـرى "كيمي" بعدئـذ في مشـاهد عديـدة وهي تعـبر عن محاولاتهـا للخـروج من ذلـك "الجـرس الزجـاجي" المحبوسـة داخلـه. ولعـل الجـرس الزجاجي يحتل موقعًا في السرد ما بين التناص والموتيف المتكـرر والـذي يتمثـل على سبيل المثال في تكـرار الإشـارة إلى الخطـوط والـدوائر. فهنالـك الصـراط المسـتقيم والتوازيـات الـتي لا تلتقي والخطـوط المسـتقيمة جنبًـا إلى جنب الـدوائر والإهليلجـات

والأشـكال الحلزونيـة الـتي تمثـل لكيمى انعكاسًـا لمـا في الحيـاة من دوائـر متداخلـة. الملاحظ أن الخطوط المستقيمة تلك ما تلبث أن تتخذ أشكالاً أقرب إلى الدوائر بفعـل رغبة كيمي في إيجاد معنى منطقي لوجودهـا. كمـا أن فكـرة التـوازي والتقـاطع تتضـح أيضًا عن طريق صـورة المقص العـاجز عن القص ذي الحـدين المتـوازيين، مـع التأكيـد على ضرورة وجود المسمار الذي يربط هذين الحدين فيلتقيان، ليتحقق القص وتتحقـق جدوى وجود المقص، ويرتكز النص كـذلك على صـورة المرايـا والانعكاسـات المتعـددة والمتكررة بما تعكسه بدورها من تعدد لصور الذات الناظرة في تلك المرايا وتشـظيها. فالنظر في المرآة وعبرهـا ليس سـوى محاولـة لتجميـع شـظايا الـذات، ولكنـه عمليـة تخضـع بالضـرورة إلى تأويـل الـذات وتفسـيرها اعتمـادًا على زاويـة الإبصـار والتفكـير. وهكذا تصبح المحصلة النهائيـة أقـرب إلى حلقـات متتابعـة وصـور متعـددة للـذات كمـا تنعكس في المرايا وفي المياه وفي الذاكرة وفي الحياة وفي وجوه وأصوات الآخـرين. ومن هنا، فبدلاً من أن تنجح كيمي في تحديد ملامحها وذاتها، ينتهي مسعاها نحـو جـوهر هويتها باكتشاف ذات متعددة الأوجه متشظية الهوية تتجاوز محدوديـة الصـورة المثاليـة للذات الكاملة المكتملة.

إن في انخراطها في الغزل والنسل أي الكتابة والمحو تبـدو كيمي في أوراق الـنرجس أقرب إلى "بينيلوبي" المستغرقة في غزل الخيوط، ففي حجرتها "هناك كـان المصـباح بالكاد يطفأ. كانت تكتب ولا يقرأ لها أحد" (ص33). وجنون كيمي هو عامل الإبـداع في سبيل جمع خيـوط حياتهـا وحكاياتهـا المتوازيـة لتصـنع تصـورًا مفهومًـا لـذاتها. وبمجـرد اقترابها من الانتهاء تبدأ عملية نسل يتبعها غزل ونسل وغزل... فالاكتمال يعني النهايــة بينما يمثل استمرار الغزل والنسل استمرارًا لمسـيرة الحيـاة والإبـداع. وعلى مسـتوى السرد يسود أوراق الـنرجس أسـلوب الحكي وإعـادة الحكي، والكتابـة والمحـو لإعـادة الكتابة. وتعود سمية رمضان في نهاية روايتهـا فتربـط بين الكتابـة كفعـل جنـون وبينهـا كإبداع ومقاومة للموت، حيث الاكتمال نذير الموت، فتتخذ الرواية شكل الكتابة والمحو والإعادة. وبينما تعاود سمية الكتابة بعد المحـو: "أن نمحـو ونعـاود الكتابـة والحيـاة من جديـد.... ربمـا" (ص117)، تـوحي إلينـا في النهايـة بإعـادة القـراءة حيث تتخـذ أوراق النرجس شكلاً دائريًا لتنتهي بكلمة "ربما"- نفس الكلمة التي تفتتح بها روايتها.

جماليات الكتابة النسائية

إن رواية أوراق النرجس لا تنتمي إلى الأدب النسوي بمعنـاه النظـري الـذي يشـير إلى الأدب المهموم بالقضية النسوية والقائم على أساس من الوعي النسوي، وهـو الـوعي الذي تعرفه الناقدة النسوية جيردا ليرنر بوصفه يعبر عن وعي المرأة بانتمائها إلى فئـة ثانوية تابعة، وإدراكها لمعاناة النسـاء عامـة، وأن تلـك التبعيـة المفروضـة على النسـاء ليسـت أمـرًا طبيعيًـا بـل نتـاج اجتمـاعي، وكـذلك وعي المـرأة بأهميـة تضـامن النسـاء لتصحيح تلك الأوضاع الخاطئة، وأخيرًا إدراك النساء واجبهن وقدرتهن على طـرح رؤيـة بديلة للنظام الاجتمـاعي بحيث تتمتـع فيـه النسـاء جنبًـا إلى جنب الرجـال بالاسـتقلالية وحرية القرار[10]. ولكن مع ذلك نجد في الرواية ملامح خاصة لا تخطئهـا العين بمـا فيهـا من جماليات تضعها في مصاف الكتابات ذات الخصوصية النسائية، والمتمثلـة في رأيي في موضوع الرواية ومضمونها وشخصياتها والصوت السردي وفنية الترمـيز فيهـا. فمن منطلق المضمون، تدور الرواية حول تجربة حياتيـة إنسـانية لامـرأة في علاقتهـا بـذاتها ومحاطـة بجمـع من النسـاء الأخريـات، سـواء شخصـية "آمنـة"، أو الأم الكامنـة في الخلفية، أو مريم الصغيرة وما يتملكها تجاههـا من إحسـاس بالـذنب، أو مدرسـاتها في المدرسة أو حـتى زميلاتهـا في الغربـة، في دوائـر من العلاقـات تكشـف كـل منهـا عن جانب من التوترات والتوازيات والتناقضات السائدة في النص. أما كيمي الكاتبة، ورغم تعدد قراءاتها لأعمال كثـير من الكتـاب (الرجـال)، فإنهـا تتمـاهي ككاتبـة مـع الشـاعرة

سيلفيا بلاث، ذلك إلى جانب المؤثرات السردية الممثلة في أسلوب تيـار الـوعي الـذي ابتدعته وأبدعت في استخدامه الأديبة والناقدة البريطانية الرائدة "فيرجينيا وولف" في بدايات القرن العشرين.

وباعتبار الرواية نصًا معاصرًا ومع الأخذ في الاعتبار كون المؤلفة كاتبـة إبداعيـة وباحثـة أكاديمية، نجـد أن روايـة أوراق الـنرجس تتسـم بكونهـا نصًـا نسـائيًا يبتعـد عن أسـلوب الكتابة التقليدي ويحمل ملامح من كتابات ما بعد الحداثة، وذلك من حيث غيـاب وحـدة وتماسك البنية فتميل إلى التشيؤ والتقسيم، والذي يتبدى بوضـوح في تقـديم النص في شكل مقاطع أو أوراق نجت من عملية التقطيع والإلقـاء في القمامـة: "أشـياء شـبيهة، وأوراق كثـيرة، كثـيرة مـزقت على مـدى ثلاثـة أيـام" (ص47). وفي هـذا التـداخل بين أوراق النرجس وبين أوراق كيمي تمحو سمية رمضان عن نفسها صفة التأليف وتـدعي كونها مجرد وسيط قام بجمع أوراق كيمي المبعثرة ونشرها في هـذا الكتـاب، وهـو مـا تؤكده في حـوار صـحفي تفسـر فيـه المـبرر الفـني للجوئهـا في الروايـة إلى التقسـيم والعنونـة قائلـة: "الروايـة كتبت على أسـاس أنهـا مجموعـة من الأوراق المبعـثرة يتم جمعها بشكل ما، وهناك فصل في الرواية يشير لذلك، لكن أحدًا لم يلتفت إليـه، فصـل يبدو وكأنه مقحم تمامًا، شخصية تجلس في غرفة تمـزق أوراقًـا، ثم تبـدأ هـذه الأوراق في التجمع مرة أخرى، والروايـة يمكن قراءتهـا من منـاطق كثـيرة، يمكن قراءتهـا من النهاية أو المنتصف، هي في مخيلتي- وقد أكـون فشـلت- مجموعـة من الأوراق كـانت أكثر من ذلك ثم مزقت وأعيد تجميعهـا ونشـرت، فكـان لابـد لهـا من عنـاوين[11]". كمـا تكشف سمية رمضان عن سمة تختص بها النساء عادة دون الرجال، وتتسم بها الكتابـة النسائية وكتابات المهمشـين، وهي غيـاب الشـعور بـالزهو والإنجـاز والمعرفـة وتعظيم الـذات، بـل الميـل إلى تعريـة العيـوب والنـواقص والكشـف عن التناقضـات وطـرح التساؤلات، مع الحرص على تتبع مسار التجربة لا استعراض محصلتها النهائية.

ومن الناحية الفنية تستخدم سمية رمضان عددًا من الرموز والصور المجازية المستقاة من عالم النساء. فمن ناحية توحي لها علبة الخياطة بالكون، فتتأمـل تناقضـات الحيـاة وتصور غياب الروح عن الأشياء والذي يراه عقلها في معالم الحيـاة والأزمنـة والأمـاكن من خلال "المقص" الذي فقد مسماره فتوقف عن الفعل. فعنـد عودتهـا إلى بيت أبيهـا بعد طول غياب تشعر بتغير وركود: "شيء مـا ذهب عنـدما وقـع المسـمار الصـغير من مقص الخياطـة ولم يسـتبدله أحـد.... يتـوازي الزمـان والمكـان فلا يلتقيـان... وتفقـد الشفرات حدتها ولا يحـدث شـيء" (ص 68ـ- 69). فـالتوازي يعـبر عن الركـود، مثلمـا يكون المقص المكسور الذي لا تتقاطع شفراته لسقوط مسماره رمزًا لغيـاب المعـنى: "إن الشـعراء لا يكتبـون عن الأمـاكن والأوقـات وإنمـا عن نقطـة تلاقيهـا في الـروح. الشعراء يكتبون من موقع المسار الصغير الذي يجعل شقي المقص فكا يصنع المعنى" (ص74)، وتعود تستخدم المجاز نفسه عندما تسترجع لحظات انعـدام الجـدوى "وتفقـد الأمور والأشياء صلاتها وتنتفي المعاني. المسمار الصغير الـذي كـان يجعـل من المقص سلاحًا تلتقي عنده الكلمات... يسقط" (ص 96). وعندما تتناول سمية رمضـان تـأملات كيمي الفلسفية حول مسار الحياة في خطوط ودوائر نجدها تسـتخدم صـورة لكيمي إذ تقوم يتقشير بصلة فتوحي لها شكلاً بمفهوم النضـج باعتبـاره "إزاحـة طبيعيـة للقشـرة الخارجية" (ص91)، بل وترمز إلى الموت حيث تزامن تقشير البصلة مـع مـوت هشـام صديق طفولة كيمي حيث تعاودها رائحة البصلة المقشورة عند سماعها خبر موتـه (ص 93). بل وفي النهاية حين يتكثف إحساس كيمي بالضآلة تقـول "كـدت أقشـر وتسـقط القشرة الأخيرة... بعدها لن أكون" (ص 107). وأخيرًا تقـدم "سـمية رمضـان" روايتهـا في صـورة أقـرب إلى عمـل من أعمـال النسـيج، ونتاجًـا لعمليـة متواصـلة من الغـزل والنسل أي الكتابة والمحو.

وأخيرًا أود أن أتوقف عند موضوع الرواية، والذي أراه متمحورًا حول علاقة الجنون بالإبداع، وأرى في اختيار هذا الموضوع تعبيرًا مباشرًا عن وعي سمية رمضان بالكتابة النسائية وباهتمام النقد النسوي الغربي بصورة المرأة المجنونة في الأعمال الأدبية ممثلاً في الدراسة الرائدة التي قدمتها ساندرا جلبيرت وسوزان جوبار عن "المجنونة في العلية" [12]. عن المرأة الكاتبة والمخيلة الأدبية في القرن التاسع عشر، كذلك لا يغيب عني أن سمية رمضان نفسها قد قامت بترجمة كتاب فيرجينيا وولف "حجرة تخص المرء وحده"، بالإضافة إلى عن أن سمية رمضان إشاراتها في الرواية إلى "الجرس الزجاجي" والسيرة الذاتية للشاعرة "سيلفيا بلاث"، وهما الكاتبتان اللتان عبرنا عما يجري في عقليهما من تساؤلات ووعي بالتناقضات وعجز عن فهم مطلق للحياة، فاتهمتا بالجنون. ونظرًا لما تتمتع به سمية رمضان من خلفية ثقافية قوية ومعرفة أكاديمية متسعة، فلا شك لدي في معرفتها بالأدبيات التي تتناول تاريخ ربط الجنون بالنساء الخارجات عن السياق والفكر السائد. ففي كتابها عن "المرض الأنثوي" ترى الناقدة النسوية "إيلين شوولتر" أن القراءة النسوية لجنون النساء تتجاوز رؤية المرأة المجنونة باعتبارها ضحية للمرض أو المجتمع، بل تعتبر أنه من الممكن النظر إلى جنون النساء (الذي عرف أيضًا بمسمى الهستيريا) على أنه شكل من أشكال الاحتجاج النسائي غير الواعي في سياق القرن التاسع عشر، بل وتقول "إن الرؤية السائدة ترى وجود معادلة بين الأنوثة والجنون... فقد كانت الفيلسوفات والناقدات الأدبيات والمنظرات الاجتماعيات النسويات المعاصرات من أوائل من لفت الانتباه إلى وجود تحالف أساسي بين "المرأة" و "الجنون". كما أوضحن كيف أن النساء يقعن داخل أنظمتنا اللغوية والتمثيلية الثنائية في موضع اللاعقلانية والصمت والطبيعة والجسد، بينما يقع الرجال في موضع العقلانية والخطاب والثقافة والعقل".[13]

وختامًا لا أجد ما هو أنسب من الاستشهاد بسمية رمضان في تعليقها على سؤال عن شخصياتها النسائية وما تعبر عنه من إحساس بالاضطهاد أو الهوس أو الجنون، إذ تجيب قائلة: "أما عن كون بطلاتي مجنونات، فمن الطبيعي أن أي شخص لديه قليل من الوعي وكثير من القهر مع قلة فرصة التعبير أن يصاب بفقدان التوازن... هن شخصيات عاديات جدًا يحاولن فك شفرة رموز عالم بأسره لا يقدر الأشياء التي يقدمنها على بساطتها". [14] إنها جملة قوية كاشفة تؤكد لنا ضمنيًا سعي سمية رمضان في أوراق النرجس إلى كتابة الجنون وولعها بجنون الكتابة.

الهوامش:

1 هذه الورقة صيغة مطورة لمقالة نشرت في مجله أدب ونقد فور صدور الرواية في عام 2001: (هاله كمال, "الجنون: مقاومه الصمت بالكتابة"، أدب ونقد, القاهرة: العدد 191، يوليو 2001, ص65-70)، والمنشورة أيضا علي موقع " منتدي الكتاب العربي":
http://www.aawsat.com/details.asp?section=28&article=95129&issue=8519

2. انظر/ي علي سبيل المثال: محمد الحمامصي في صحيفة الشرق الأوسط يوم 25 يونيو 2001 بعنوان " مصريه تعيد مساءلة الهوية والذات":
http://www.aawsat.com/details.asp?section=28&article=95129&issue=8519

3. في الترجمة الصادرة باللغة الانجليزية للرواية, يصف الغلاف الداخلي هذا النص باعتباره رواية عن الوطن والتشرد، وعن المنفي الفعلي والنفسي، وعن العلاقات بين الشرق والغرب:
Somaya Ramadan, Leaves of Narcissus, trans. Marilyn B ooth (The American University in Cario Press, 2002).

4 انظر/ي دراسة خيري دومة عن "ورواية السيرة الذاتية الجديدة: قراءه في بعض , روايات البنات , في مصر التسعينات "المنشورة في العدد36 من مجله نزوي:
http://www.nizwa.com/volume36/p85 77.html

55

6. محمد الحمامصي، جريدة السفير اللبنانيه, 18 يونيو 2007:
www.khayyat.net/home/index.php?categoryed=5&p2_articleid=1533&p2_page=2

7. كافه الاقتباسات الواردة هنا من متن الرواية مأخوذه من: سميه رمضتن أوراق النرجس رواية (القاهرة:دار شرقيات 2001).

8. انظر/ي علي سبيل المثال:
Elaine showalter, The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980(London:Virago Press 1987); Eleine showaiter, “Hysterical Narratives” in Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Culture (London:Picasor, 1997).

9. ردا على المفاهيم غير العلمية الشائعة، ينفي أساتذة الطب النفسي وجود مرض نفسي يطلق عليه الجنون , وإنما يرون ان الجنون هو مصطلح ثقافي يعبر عن السلوك غير المألوف. أما الأمراض النفسية والعصبية فتضم مجموعه من الأمراض القابلة للتشخيص والعلاج .(انظر/ي علي سبيل المثال :أحمد عكاشةـ "حقيقة المرض النفسي، السلسلة الطبية من كتاب اليوم القاهرة : أخباز اليوم، مايو 2006, ص 119-121).

10. انظر/ي
Gerda Lerner, The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to Eighteen-seventy (Oxford; New york: Oxford University Press, 1993), p.14.

11. محمد الحمامصي, جريده السفير اللبنانية. 18 يونيو 2007:
www.khyyat.net\home\index.php?categoryid=5&p2articleid=1533&p2page=2

.12
Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary

Imagination (New Haven and London: Yale University Press, 1979).

.13

Elaine Showalter, The Female Malady: Women, madness, and English Culture, 1830-1980 (London: Virago Press 1987), pp.4-5.

14. محمد الحمامصي، جريده السفير اللبنانية ,18 يونيو 2007:

www.khayyat.net\home\index.php
categoryid=5&p2articleid=1533&p2page=2

الشرف المسلوب

"قراءة في فيلم الهروب للمخرج عاطف الطيب"

يسرى مصطفى

يرتبط السؤال عن صورة المـرأة في السـينما، من ناحيـة، بنقـد الأعمـال الفنيـة الـتي توظف جسد المرأة كموضوع للفرجة والإغراء كما هو الحال بالنسـبة للغالبيـة العظمى من الأفلام التجارية، كما يرتبط، من ناحية أخرى، بنقد الأعمال الفنية الـتي تعمـل على إعادة إنتاج القيم الاجتماعية السائدة والتي تحط من شـأن النسـاء وتعيـد إنتـاج الأدوار النمطية لكل من الرجال والنساء وكأنها أمور طبيعيـة أبديـة. وعلى مسـتوى آخـر فـإن المعنيين بصورة المرأة في السينما غالبا ما يثمنون الأعمال الفنية الـتي تتنـاول قضـايا المرأة كموضوع للتحـرر من القهـر وكسـر الصـور النمطيـة للنسـاء بمـا في ذلـك تلـك الأعمال التي تقدم، بدون تمييز، أدوار الرجال والنساء في خدمة قضية ما اجتماعيــة أو سياسية. وفي كل الأحـول فـإن مسـألة صـورة المـرأة في السـينما من القضـايا الـتي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بقضايا الحرية والمساواة والعدالة.

ويهدف هذا المقال إلى تناول صورة المرأة في السينما المصرية ولكن من زاوية تبــدو مختلفة. فليس الهدف طرح موضوع صورة المـرأة في الأعمـال التجاريـة الفجـة الـتي تقدم المرأة كجسـد المفرجـة، فهـذه القضـية بـاتت معروفـة وموضـع نقـد للعديـد من الأصوات المدافعة عن حقوق النساء. ولكن ما يهدف إليه المقـال هـو مناقشـة صـورة المرأة في عمل فني يحمل وبشكل واضح رسالة اجتماعيـة وسياسـية وحقوقيـة. ولـذا فقد تم اختيار مخرج لا يمكن الاختلاف على التزامه وإيمانـه بـالحقوق والحريـات، وهـو الراحل عاطف الطيب. ومن بين أفلامه تم اختيار فيلم هـو واحـد من أهم الأفلام الـتي تعرضت بالنقـد للمؤسسـة الأمنيـة ومن ثم فقـد تم اعتبـاره واحـدًا من الأفلام الأقـرب لمفهـوم حقـوق الإنسـان. ولمزيـد من الإيضـاح أود أن أبـدأ هـذا المقـال بالإجابـة عن سؤالين وهما: لماذا عاطف الطيب؟ ولماذا فيلم الهروب؟

من ناحيــة أولى، يعتــبر عــاطف الطيب (1947-1995) واحــدًا من أبــرز المخــرجين السينمائيين المصريين، وتصنف أفلامه ضمن "المدرسة الواقعية" حيث تشـكل امتـدادًا لمدرسة المخرج المصرى المعروف صلاح أبو سـيف. وقـد بـدأ الطيب سلسـلة أفلامـه فى بدايـة الثمانينيـات. وليس غريبًـا أن تعكس أفلامــه همــوم المجتمــع المصــري في السـبعينيات والثمانينيـات بكـل مـا في هـذين العقـدين من تغيـرات وتحـولات سياسـية واجتماعية واقتصادية وثقافية. فمن الانفتاح الاقتصادي" وما تضـمنه من تغيـر في القيم الثقافيـة والاجتماعيـة، إلى موجـات الأصـولية الدينيـة، فقـد كـان المجتمـع خليطًـا من النزعات الاستهلاكية المكبوتة لدى الغالبيـة بفعـل التهميش، والنزعـات الأصـولية الـتي هي نتاج للكبت والتهميش والقهر السياسي. في هـذا المنـاخ، لم يكن عـاطف الطيب، مجرد موثق لوقائع بعينها، بل ناقـدًا بـالمعنى الاجتمـاعي والسياسـي. فقـد كـان واعيـا بدوره كفنان ملتزم يعمل من أجل كشف الاهـتراء الاجتمـاعي والقهـر السياسـي. وفي حياته الفنيـة القصـيرة أثـرى السـينما المصـرية بمجموعـة من الأفلام المتمـيزة والـتي عـالجت بقـوة قضـايا حساسـة مثـل: الظلم الاجتمـاعي والفسـاد والتعـذيب والاعتقـال التعسفي والتغير في القيم الاجتماعية والثقافية. ولعـل القـارئ يستحضـر أفلامًـا مثـل: "سـواق الأوتـوبيس"، "الحب فـوق هضـبة الهـرم"، و"ملـف في الآداب"، و "كتيبـة

الإعدام"، و "ضد الحكومة"، و "البرئ"، و "الهـروب"، و "ليلـة سـاخنة" إلخ. وقـد صـار من المعروف أن عاطف الطيب يمثل نموذج المثقف والفنان الملتزم الذي لم يستجب لإغراءات السوق. ومن هنا تأتى دلالة اختيـار نمـوذج مثـل عـاطف الطيب، بمعـنى أننـا نتعامل مع نموذج فنى واعٍ غير تجـاري يطـرح قضـايا هي من صـميم الواقـع المصـرى. وعليه فإن صورة المـرأة في أفلام عـاطف الطيب تحظى بأهميـة خاصـة، فهي صـورة يقدمها فنان ومثقف واعٍ ومشغول بهموم مجتمعه وفئاته المهمشة والمضطهدة.

ومن ناحية أخرى، لمـاذا فيلم "الهـروب"؟ على الـرغم من أن فيلم الهـروب ليس أهم أفلام المخرج عاطف الطيب، ولكنه بلا شك واحدًا من أهم أفلامـه. فقضـية هـذا الفيلم هو كشف انتهاكات جهاز الأمن. وعلى الرغم من أنه ليس الفيلم الوحيد الذي عالج فيه عاطف الطيب هذه القضية، حيث كانت المؤسسة الأمنية موضوعًا للعديـد من أفلامـه، إلا أن مـا يضـيفه فيلم "الهـروب"، وكـذلك فيلم "الـبرئ"، يتمثـل في كشـف دواخـل المؤسسة الأمنية وآليـة عملهـا. فمن الناحيـة السياسـية والحقوقيـة (بـالمعنى المـدنى السياسي) يعد فيلم "الهروب" أحد العلامات في السينما المصرية، ومع ذلك، فإن هـذا العمل الفني المتميز يظل موضع سؤال من منظور صورة المرأة. فبشـكل عـام يحتـل مفهـوم "الشـرف" مكانـة محوريـة في العديـد من أعمـال عـاطف الطيب. فالخيانـة والدعارة دالتا الفساد في عدد غير قليل من أعماله، وفي سياق مناقشـته لتغـير القيم الاجتماعية وشيوع الفساد، تم اسـتخدام فكـرة الشـرف وتوظيفهـا دراميـا كدلالـة على الانحراف القيمي وانهيار مبدأ الكرامة. وأي كان نوع الرسالة التي يريـد أن يقـدمها، إلا أن مفهوم الشرف يستدعى دائمًا صورة المرأة، كخائنة أو داعرة.

يحكى لنا فيلم "الهروب" قصة رجل صعيدي (منتصر)، وهو الـدور الـذي قدمـه ببراعـة الفنان الراحل أحمد زكي، يسـعى للانتقـام ممن زجـوا بـه في السـجن وأغـووا زوجتـه لتهرب خارج البلاد، وخيانة الزوجة هي محور أزمـة بطـل الفيلم الـذي لم يعـد لديـه مـا يحيا من أجله إلا الانتقام لشرفه المسلوب بقتل الزوجة الخائنة وقتل من أغواها. وهـذا هو المسار الشخصى الذي سـيجعل من بطـل الفيلم مجرمًـا مطـاردًا من قبـل أجهـزة الأمن، وبطلاً يثأر لكرامته وشرفه. ومن ناحية أخرى هناك المسار الرئيسي وهو طريقة تعامل جهاز الأمن مع هذه الحالة، فالفيلم لا يعالج ملاحقة منتصر كسـرد بوليسـي، بـل إن قيمة الفيلم تكمن في كشف آلية تعامل جهـاز الأمن مـع هـذه الحالـة والتلاعب بهـا وتوظيفهـا سياسـيًا وإعلاميًـا من أجـل إخفـاء جـرائم فسـاد النظـام أو انتهاكـات رجـال الشرطة ضد حركات الاحتجاج الطلابية. وحتى يتمكن الفيلم من كشف آليات عمل هذا الجهاز فإن التقاء المسار الشخصي مع المسار الأمـني يتم على عـدة مسـتويات. فمن أجل إجبار منتصر على تسـليم نفسـه يجـرى احتجـاز أمـه وأخيـه كرهينـتين، كمـا تلعب العائلة دورًا في حمايته وتحريره من قبضة رجال الشرطة في أكثر من موقف. وهنـاك كذلك شخصية محورية في التقـاء المسـار الشخصـى بـالأمنى وهـو الضـابط "سـالم"، والذي أدى دوره الفنان عبد العزيـز مخيـون. فقـد كـانت هـذه الشخصـية نقطـة التقـاء المجتمع العشـائري التقليـدي حيث ينتمى الضـابط، والمؤسسـة الأمنيـة بحكم وظيفتـه والتزامـه بواجباتـه إزاء ملاحقـة المجـرم. ويـراد لهـذا الضـابط أن يقـف على هـامش مجتمعه بتقاليده وأعرافه بحكم الواجب، وعلى هامش المؤسسة الأمنيـة متمـردًا على ألاعيبها، فيكون موته برصاص الشرطة هو ومنتصر، وهكـذا يمـوت البطـل البـاحث عن الشرف، والضابط الملتزم بالواجب.

وينجح عاطف الطيب في أن يجعل المشاهد يتعاطف مع بطله كضحية مزدوجة لزوجته الخائنـة ولجهـاز الشـرطة. وهكـذا تصـبح مسـألة القتـل على خلفيـة الشـرف خـارج المساءلة. وعلى الرغم من أن جرائم الشرف تصـنف على أنهـا انتهـاك جسـيم حقـوق الإنسان، بما تمثله من انتهاك صـريح للحـق في الحيـاة، إلا أن هـذا النـوع من الانتهـاك

يتوارى، بل يوظف من أجل إبراز انتهاكات جهاز الأمن سـواء فيمـا يتعلـق بالاعتقـال أو تضليل الرأي العام إلخ. ويمكن القول بأن الرسـالة الـتي ينقلهـا الفيلم، بقـدر مـا تـنزع المشروعية الأخلاقية عن ممارسات جهاز الأمن، فإنها، ومن أجل تحقيـق هـذا الغـرض، تضفى قدرًا من المشروعية الأخلاقية على جـرائم الشـرف، فمؤسسـة الأمن لا تنتهـك فقط حقوق الأفراد وتتلاعب بهم، بل إنها تذهب إلى ما هو أبعد من ذلـك أي المصـادرة على رجولتنا وكرامتنا عندما تمنعنا عن الانتقام لشرفنا. ولعـل النقطـة المحوريـة الـتي ينبغي التركيز عليها هي كيف تم توظيف النساء في هذا الفيلم من أجل صـياغة صـورة الرجل البطل كمدافع عن الشرف والكرامة. فعلى الرغم من هامشية المـرأة في هـذا الفيلم، فإن الهامش يعد مركزيًا في صناعة البطل، كرجل يحمل رسالة أخلاقية ترتبـط بالكرامة وبالتالي فهو موضوع للتعاطف الأخلاقي، ومن ثم السياسي.

يقدم لنا الفيلم ثلاث شخصيات نسائية حـول البطـل يرسـمن ملامح رجولتـه وهن الأم، والزوجة الخائنة، والعشيقة. وعلى الرغم من هامشية هذه الشخصيات النسائية، فإنهن كن اللاعبـات الرئيسـيات في رسـم ملامح شخصـية البطـل، بـل وصـياغة قضـيته في مواجهة جهاز الشرطة كقضية كرامة وشرف. فمن ناحيـة هنـاك الأم الـتي تمثـل الحـد الأقصى للشرف وقيم المجتمع العشائري التقليدي، وهي الشـخص الوحيـد الـذي يعيـد البطل الهارب إلى مجتمعه معرضًا نفسه للمخاطر، مرة عندما يجرى احتجازها كرهينـة لإجباره على تسليم نفسه، ومرة عنـدما تمـوت ويقـرر الهـروب من المحكمـة لحضـور جنازتهـا. فحضـور الأم في هـذين المشـهدين كـان الهـدف منـه التأكيـد على الالـتزام الأخلاقي لبطلنا كرجل. وعلى الطرف النقيض هناك الزوجة التي تشكل الحـد الأقصـى للخيانة وسلب الشرف، وهي خيانة مرتبطة بعملية فساد وبالتالي فإن الرغبة في قتـل الزوجة تحمـل دلالـة مزدوجـة، الانتقـام لشـرف شخصـى وشـرف مجتمعي، وبين الأم والزوجة الخائنة تقع العشيقة (الراقصة) والتي تـبرز جانبـا آخـر في رجولـة البطـل (أو بالأحرى ذكورته) فهي تجسيد لأنثى هامشية توفر الحب والحماية والجنس كـذلك، فهي الشخصية التي تعبر عن الهامش حيث إنها لا تطلب علاقة مؤسساتية ملزمـة اجتماعيًـا أو أخلاقيًـا، فلا هي ضـمن منظومـة القيم التقليديـة للبطـل، ولا هي جـزء من المجتمـع الفاسد إلا من خلال هويتها كضحية مهمشة، ولكنهـا الجسـد والعاطفـة الأنثويـة اللازمـة لاستكمال مشهد الرجولة.

وهكذا فقد ساهمت الشخصيات النسائية في رسم الصورة المحورية للبطل الرجل من خلال وضعهن الهامشي. وهـذه الصـورة الرجوليـة هي الـتي يـرى المشـاهد من خلالهـا علاقة البطل بالمؤسسة الأمنية. فهي ليست علاقة مجرم بمؤسسة تتلاعب بـه، ولكنهـا علاقة بين رجل ملتزم أخلاقيًا تجاه أمه، وذكر محبوب لعشيقته، وحامل لقيمة الشـرف في مواجهة جهاز أمن لا يرى فيه سوى مجرم يمكن توظيفه لأغراض أخرى.

يعيدنا هذا إلى السؤال الرئيسـي وهـو: هـل ينطـوى فيلم الهـروب على نظـرة تقليديـة للمرأة، لا تتجاهل فقط ما لها من حقوق، بل تبررها؟ لا شك أن رسالة الفيلم نبيلة من حيث أحد جوانبها، أي ذلك الجانب السياسي الذي يكشـف ممارسـات أحـد أهم أجهـزة الدولة. فالنقد السياسي واضح ويحتـل المشـهد بكاملـه. ولكن المشـكلة أن مثـل هـذه الرسائل النبيلة قد تنطوى على تناقضات ومفارقات. فقد نتحدث عن حرية ما ونتجاهل حريـات وحقـوق أخـرى. وفى تصـوري أن أفكـار عـاطف الطيب "التقدميـة" تعكس مفردات الواقع الثقافي المهين والذي لا يقدم خطابًا متماسكًا حول الحقوق والحريات، بل يصنفها ضمن سلم أولويـات يعكس، بشـكل صـريح أو ضـمني، خلفياتنـا ومعتقـداتنا السياسية والأيديولوجية. فالمثقف المصرى، كمثال، يضـع القضـايا في مـراتب وضـمن أولويات تتفاوت في أهميتها، فعلى رأس القائمة كانت ومازالت القضايا الوطنية والـتي تقدم دائمًا بوصفها القضايا الكبرى، ويليها في الأهمية قضـايا اجتماعيـة سياسـية كتلـك

التي ظهرت، كقضايا أساسية، في سياق نقد سياسات الانفتاح في مرحلة ما بعد الناصرية مثل قضايا الفساد وتغير القيم الاجتماعية. ثم جاءت بعض قضايا حقوق الإنسان المدنية والسياسية، وتنتهي القائمة بما يمكن أن نسميه بالقضايا الصغرى أو الثانوية وفي مقدمتها قضايا المرأة. وتبقى هناك اختلافات بين المثقفين فيما يتعلق برؤيتهم للقضايا وتصنيفها فقضية المرأة تم تناولها في السينما المصرية بشكل جيد وإبداعي من قبل العديد من الأفلام في سياق محاربة العادات والتقاليد السلبية التي تكبل المجتمع، ومنها جريمة القتل على خلفية الشرف، والتمييز في العمل وقوانين الأسرة إلخ.

إن المسارين المشار إليهما، هما إشارة إلى تلك القسمة التي تضع السياسي في مرتبة القضايا الكبرى، التي يجب على المثقف الملتزم أن ينقدها ويبرزها ويجعلها مرئية، أما القضايا الصغرى (وهي هنا جريمة الشرف المحتملة) فهي منخفضة إلى حد التوظيف الدرامي. وقد تبدو وكأنها مسألة هامشية، ولكنها في حقيقة الأمر مسألة محورية في هامشيتها لأنها ركيزة الرجولة التي يجب على المشاهد أن يتعاطف معها. إن الهروب من أجهزة الأمن، ليس هروبًا من أجل القتل، ولكنه هروب من أجل استعادة الكرامة، ووضع نهاية "للشرف الجريح". فبطل الفيلم، الذي سيصبح موضوعًا لكشف آلية عمل السلطة الأمنية، هو رجل من الصعيد يمتلك كل مقومات الرجولة المرغوبة في وعينا العام، وفي مقدمة ذلك كرامته "الذكورية" والتي أصيبت في مقتل بعدما خانته زوجته وهربت. وهكذا تصبح علامة الرجولة هي "الشرف الجريح" والذي لن يستعاد إلا بقتل من تسببت في هذا الجرح.

وفي تصوري أن الفيلم قد نجح في نقل رسالة تبرز حقوقًا وتخفى أخرى بل وتبررها، وأعنى بذلك كشف انتهاكات وألاعيب المؤسسة الأمنية، وإخفاء القتل على خلفية الشرف وتوظيفه. وفي هذا السياق أضرب مثالاً أعتقد أنه بالغ الدلالة. لقد حظى الفيلم باهتمام منظمات حقوق الإنسان، بوصفه أحد الأعمال الفنية الجريئة لمخرج لم يأل جهدًا لكشف انتهاكات السلطة. وقد عقد مركز حقوق الإنسان لمساعدة السجناء ندوة عن الفيلم تحدث فيها الدكتور ناجي فوزى(www.hercap.org/SEMINARS/cenima/hroub.htm#1). وقد حددت الورقة الخلفية لهذه الندوة مجموعة من القضايا ذات الصلة بحقوق الإنسان مثل الاعتداء على حرية المواطن بدون سند قانوني، ووضع السجناء أو المحتجزين، وقضايا أخرى. وبالطبع لم يرد ذكر جريمة الشرف المحتملة والمحورية في الفيلم كانتهاك للحق في الحياة. ولكن اللافت للنظر في هذه الندوة هو عنوانها حيث جاءت بعنوان "ثمن الكرامة". ودلالة هذا العنوان واضحة بمعنى أنها تشير إلى قراءة ما للحبكة الدرامية بمساريها، فالمسار الشخصي (المتمحور حول جريمة قتل محتملة من أجل استعادة الشرف) صيغ ونظر إليه بطريقة تؤكد وتعلى من شأن الكرامة، وهكذا تمت صياغة المسار الثاني المتمثل في ممارسات الجهاز الأمني على أنه ليس مجرد انتهاك لحقوق الإنسان، بل جدار عازل لتحقق كرامة البطل والتي دفع ثمنها بعد قتله على يد الشرطة.

إذا صحت هذه القراءة لفيلم الهروب، فإن قضية صورة المرأة لن تكون مشكلة الأفلام التجارية فقط، أي تلك الأفلام التي توظف جسد المرأة وتعيد إنتاج المنظومات القيمية السائدة، فثمة أعمال فنية ناقدة ومدافعة عن الحريات، إلا أنها تظل أسيرة النظرة التقليدية للمرأة. والأخطر هو أن يجرى التعامل مع هذه الأعمال من قبل المدافعين عن حقوق الإنسان برؤية لا ترى الحقوق في تكاملها. وفي اعتقادي أنه من السهل كشف ونقد الأعمال التي توظف جسد المرأة لأنها واضحة (وكثيرة لحد الفجاجة) في موقفها وفي رسالتها، ولكن المعضلة الحقيقية تبرز عندما يجرى توظيف

المرأة لخدمة قضايا سياسية أو حقوقيـة، فتصـبح حقـوق النسـاء ضـحية الـدفاع عن أو إبراز حقوق أخرى.

البعض يسميه خيالاً أدبياً:

عن سياسة الحياة العائلية

نانسي أرمسترونج (*)

ترجمة: أحمد محمود

غريب مدى انعزال النساء عن الحقيقة. فهن يعشن عالمًا خاصًا بهن، لم يكن كمثله شيء قط، ولا يمكن أن يكون كمثله شيء أبدًا. جوزيف كونراد،"قلب الظلام"

منذ سنوات عدة والباحثون الأمريكيون يقومون بحل لغز العلاقة بين الأدب والتاريخ. ومن الواضح أنه لم يتم تحديد الصلات الصحيحة عند وضع كتب التاريخ الأدبي لأول مرة. ومع ذلك فإنه عند الاتجاه إلى مسألة كيفية ارتباط بعض أشهر الروائيين الإنجليز بالزمن الذي عاشوا فيه، أجد لزامًا على أن أبدأ من الخطوة الأولى، أي بتقاليد التصوير بالغة القوة وهي رغم كونها قديمة ومألوفة تمامًا، فليس هناك ذلك الجديد الذي حل محلها. ذلك أن قوتها لم تتلاش في هذا البلد بالرغم من ثورة النظرية وما أعقبها من دعوات إلى تاريخ أدبي جديد. والتقاليد التي أشير إليها كثيرة ومتعددة في واقع الأمر، غير أنها جميعًا تعزز افتراض أن التاريخ يتكون من أحداث اقتصادية أو سياسية، وكأن تلك مختلفة بشكل أساسي عن الأحداث الثقافية الأخرى. ويشعر البعض منا- وهم أقلية مميزة بكل تأكيد- أن متابعة هذا الافتراض تعنى عدم الاكتراث بمعظم الأنشطة التي تكون الحياة اليومية وبالتالى تقليص فئة "السياسي" لتشمل مجموعة محدودة جدًا من الممارسات الثقافية. وحينئذ فإنه بعد تصنيف معظم أنشطتنا الرمزية على أنها "سياسية" أو "اجتماعية" أو "ثقافية" (وهي جميعها سواء إلى حد كبير)، تجعلنا كتب التاريخ التقليدية نضعها في علاقة ثانوية مع الاقتصاد أو مع مؤسسات الدولة الرسمية. وقد كتب هذا المقال اعتراضًا على تلك النماذج من كتب التاريخ التي تقصر الممارسات السياسية على الأنشطة المرتبطة ارتباطًا مباشرًا بالسوق، أو مؤسسات الدولة الرسمية، أو مقاومة السوق ومؤسسات الدولة. وأنا أكتب كإنسانة تشعر بأن تلك النماذج لم توفر أساسًا مناسبًا لفهم تشكيل الثقافة البيروقراطية الحديثة أو لمكاننا، كمثقفين، داخلها، وأكثر من ذلك أنني أنظر إلى نموذج يضع الحياة الشخصية في مجال منفصل ويمنح الأدب دورًا ثانويًا وسلبيًا في التاريخ السياسي باعتباره متحيزًا جنسيًا دون أن يدري. وأعتقد أن تلك النماذج لا تعلل بالضرورة تشكيل الثقافة البيروقراطية الحديثة، لأنها لا تعلل مكانة المرأة فيها.

فعل بعض أفضل منظرينا لعلاقة الخيال الأدبي بالتاريخ- ريموند ويليامز في إنجلترا وإدوارد سعيد في الولايات المتحدة- الكثير لإزالة الحواجز التي تفصل بين الثقافة والدولة. وهم يوضحون أن هيمنة الطبقة الوسطى نجحت إلى حد ما لأنها أنشأت سردًا تاريخيًا منفصلاً للذات والمجتمع، والأسرة والمصنع، والأدب والتاريخ. كما يشيرون إلى أنه بالإبقاء على تلك الحواجز داخل الثقافة، مازال المثقفون الليبراليون يطهرون مجالات بعينها من الثقافة- وهي الشخصية والمحلية والأدبية. وبالتالي تبدو الممارسات التي تتم بواسطة هذه الأسماء في تحليلها تقدمية على نحو حميد لتصبح بمثابة مهرب من العالم السياسي، بل وتقدم أشكالاً للمقاومة. ومع ذلك فإني أرى أن جهودًا مثل

جهود ويليامز وسعيد سوف تنجح بشكل جزئي فحسب مادامت مستمرة في تجاهل التقسيم الجنسي للعمل الذي يضمن الفرق بين الثقافة والسياسة ويحيده.

حدود التاريخ السياسي

كى أنفخ بعضًا من الحياة في كل هذا التجريدات، دعوني اتجه الآن إلى الخيال الأدبي العائلي والصعوبات التي يواجهها الباحثون حين يحاولون وضع كتابة هذا النوع في كتب التاريخ. يصف "إيان وات" على نحو مقنع الطابع الاجتماعي الاقتصادي للقراء الجدد الذين كتب لهم ديفو وريتشاردسون وفيلدينج، وهم القراء الذين أدى ظهورهم بدوره إلى ظهور الرواية. ولكن "وات" ليس لديه تفسير مشابه بالنسبة لـ "جين أوستن". فشعبيتها تعزى إلى موهبتها، وتعزى موهبتها إلى الطبيعة، وهو بذلك ينتهى إلى أنه من المؤكد أن الطبيعة منحت "أوستن" عينًا قادرة على رؤية التفاصيل[1]. ومع أن "ويليامز" يتجاوز نظريات التأمل تلك في روايته شديدة الإبداع لثورة المعلومات، فإن نموذج التاريخ الخاص به لا يخدمنا في النهاية بشكل أفضل مما يخدمنا به نموذج وات حين يتصل الأمر بتفسير الخيال الأدبي العائلي. ويعتبر كتابه Long Revolution العمل الفكري قوة سياسية في حد ذاتها ما كان للرأسمالية بدونها أن تنتشر بالقدر الذي يبدو أنها انتشرت به من يسر واكتمال. ولكن مهما كانت القوة التي يمنحها "ويليامز" لهذا المجال، فهي تخص الثقافة، وهي بذلك توجد كعلاقة ثانوية مع التاريخ السياسي. ولإضفاء الصبغة التاريخية على الكتابة، يشعر "ويليامز" أنه مضطر لأن يجعل لها أصلاً في أحداث خارج الكتابة وسابقة لها. وهو لا يأخذ في اعتباره إمكانية أن الانتشار الكلاسيكي للرأسمالية تأسس على الكتابة، وبشكل أقل بكثير على كتابة النساء أو الكتابة التي تخاطب مصالح القارئات[2]. ويرى "ويليامز" وكذلك "وات" أن الأحداث التاريخية تقع في المؤسسات الرسمية للدولة أو من خلال مقاومة تلك المؤسسات، وأن كلا شكلي السلطة يمارس في المقام الأول من خلال الرجال.

وجدت أن وات وويليامز مفيدان بشكل خاص في إقامة الصلات بين تاريخ الخيال الأدبي وظهور الطبقات الوسطى الجديدة في إنجلترا. وأنا في الوقت نفسه أشعر بالارتباك حين أجد أنه أثناء إقامة العلاقة بين الكتابة والتاريخ السياسي فإن هذين الباحثين اللذين يعملان بما يمليه عليه ضميرهما في غير ذلك يهملان تمامًا تبرير الحقيقة الأكثر وضوحًا، وهي أنه في وقت ما من القرن الثامن عشر، وطبقًا لكلمات فيرجينيا وولف "بدأت نساء الطبقة الوسطى الكتابة"[3]. وإذا كان ظهور الرواية، كما يقول وات وويليامز، يرتبط ارتباطًا مباشرًا بظهور الطبقات الوسطى الجديدة، فحينئذ نجد أن أفضل أدلتنا الأدبية تشير إلى أن ظهور الرواية ارتبط بنشوء كتابة النساء كذلك. وبالطبع فقد ضاعفت المصاعب التي يستتبعها إضفاء الصبغة التاريخية على الخيال الأدبي بإثارة هذه المسألة، ذلك أننى أشرت إلى أنه لكى نضفى الصبغة التاريخية على الخيال الأدبي لا بد أن نضفي الصبغة السياسية ليس على العمل الفكري فحسب بل على العمل الأنثوى كذلك. ويوجد قدر كبير من الخيال الأدبي البريطاني عند تقاطع هذين النسقين الحديثين بشكل محدد من الثقافة، وهو بذلك يبعد عن التيار العام للتاريخ السياسي على نحو مضاعف.

الكتابة التي أسميها الخيال الأدبي العائلي كتابة تتسم بالنوعية، فهي على عكس أعمال الأديبات الأوليات تصل إلينا على أنها كتابة نساء. وتسمية كتابة معينة بأنها أنثوية يعني تسمية الكتابة الأخرى بالذكورية. والمضمون الذي يميز رواية لجين أوستن لا يميز "العالم" الخاص بها عن عالم شكسبير أو بليك أو ديكنز أو ييتس فحسب، فالحدود التي تقيمها بين الداخل والخارج حدود شخصية على نحو أكثر اتساعًا وأهمية من

الناحية التاريخية. وهي تحدد الفرق بين العالم الذي للروائيات عليه سلطان- مجال الشخصي- وذلك العالم الذي يسيطر عليه الرجال وسياستهم. وعندما تفعل أوستن ذلك تجعل ريتشاردسون أبًا الرواية، لأنها، مثله، تربط عمل الروائي بكتابة النساء وكذلك بأشكال أخرى من العمل نسائية بشكل مناسب[4]. ولكي نتجاوز المأزق الذي يمنعنا من وضع هذا العمل في سياقه داخل التاريخ، يبدو لي أن علينا التخلص من فكرة أن جندرة مناطق واسعة من الثقافة كان نتيجة لأحداث سياسية كانت السيطرة عليها للرجال. وحين نعتبر الجندر نفسه تشكيلاً سياسيًا تعطى الثقافات الحديثة للنساء سلطانًا عليه، سوف يكون علينا قلب هذه الأولويات. وعندما نفعل ذلك نواجه احتمال حدوث ثورة في البيت قبل انتشار نظام المصنع وكل ما قام على تحوله إلى وسيلة لتوزيع ثروة البلاد[5].

لكي أتعامل مع هذا الاحتمال، أبدأ بالافتراض الذي طرحه ماركس في "الأيديولوجيا الألمانية" وطوره جرامشى فيما بعد ليصبح مفهوم "الهيمنة" في مقالاته حول تكوين المثقفين وتنظيم الثقافة والتعليم؛ فلا تكتمل الثورة السياسية بدون الثورة الثقافية. فلكي تهيمن الجماعة السائدة لا بد لها أن تقدم للجميع رؤية تجعل شكل الهيمنة يبدو حقيقيًا وضروريًا، إن لم يكن مرغوبًا فيه وصحيحًا. وطور جرامشى التناقض الكامن المتأصل في فكرة العمل الخاصة بماركس- وهي أن العمل ليس سلعة فحسب، بل ممارسة خاصة كذلك- ليصبح نظرية أكدت تعدد جوانب سلطة الطبقة الوسطى؛ فهو لم يسيطر على البعد المادى للإنتاج فحسب، بل على البعد الاجتماعى كذلك. وعلاوة على ذلك، رأى جرامشي خلال القرن العشرين أن شكل السلطة الذي يعمل من خلال الموقع المكاني والإشراف وعلاقة الفرد بالآلات يفسح الطريق لشيء أكثر انتشارًا- السيطرة البيروقراطية التي تقسم الأفراد وترتبهم كي تضع عملهم على مستويات اجتماعية منفصلة. والواقع أنه عندما جرى تعميم الأجر ليشمل أفراد هذه البيروقراطية وغيرها من البيروقراطيات، انكمش عدد من يؤدون العمل الإنتاجي وأهميتهم.

لهذا السب، فقد بدأ مؤخرًا عدد من يعملون منا في الإنسانيات والعلوم الاجتماعية يشعرون بأن نظريات المقاومة التي تقوم على طبقة ذات صبغة جوهرية أو أية جماعة ذات صبغة جوهرية، فيما يتعلق بهذا الأمر، لن تكون مناسبة. وما إن تتناول النظرية تلك الجوهريات حتى لا تعود تمثل إمكانية دمج السلطة خارج المجتمع التعددي. بل إنها تحدد المواقف المتناقضة داخل ذلك النظام، حيث لا تدعم بذلك إلا مزيد من الفروق في النظام التفاضلى القائم على مستوى تجريدي من الأفكار، ومع ذلك فالنظام الذي أشير إليه ليس نظامًا في المجرد، بل هو المؤسسة التأديبية ذاتها. وهو حين يتحرك بتثاقل بواسطة التشابه من موقع ثقافي إلى آخر يصل إلى وضع النموذج الفكري. وتضيع القضايا السياسية في بنيته المفتتة. إن لكل شيء أهميته. وكل الحقائق متكافئة- غير أن البعض منها معقد، وهو في هذا الجانب وحده أكثر إرضاءً من غيره، وفي متاهة الاختلافات، اختفى الفرق بين الإيجابي والسلبي، ويبدو أن فردوس الليبرالية وشيك المنال[6].

وعند إدراكها اللحظة التاريخية على هذا النحو، يمكن للواحدة أن تعتبر نفسها في ضوء شديد المادية خاص بالافتراضات الفوكوية بأن الدولة الحديثة خلقت في الكتابة، وأنها موجودة بشكل أساسي حالة ذهنية، وتؤبد نفسها من خلال جمع المعلومات وتنظيمها ونشرها على نحو شديد التنظيم. وفكرة النظام الذي يسميه فوكو في بعض الأحيان "الخطاب" أو "السلطة" وفي أحيان أخرى "الجنسانية" أو "التأديب" هي في واقع الأمر فكرة سائدة. غير أنه في عالم من المؤكد أن الأفكار تحكمه على نحو يزيد على حكم الوسائل الاقتصادية المادية له، لابد أن تكون حريصين إلى حد كبير على ألا نفترض وجود "واقع" مناظر باعتباره مصدرًا لها. ولا يمكننا أن نمنح تلك الأفكار ما

حققته من استقلالية وكلية وترابط غامض، غير أنـه لا يسـعنا كـذلك البحث عن حقيقـة أكثر أولية قبلها أو دونهـا. بـل يجب علينـا فهمهـا، كمـا يقـترح فوكـو، على أنهـا الإدراك الذاتي لطبقة حققت الهيمنة. وتعتمد الهيمنـة في حالـة المجتمعـات مـا بعـد الصـناعية الحديثــة على الإدراك الــذاتي القــادر على ابتلاع كــل معارضــة في نظــام واحــد من الاختلافات متناهية الصغر.

تعتمد قوة النظام على إنتاج شكل بعينه من الوعي يتسم بالتفرد ويضع المعايير. وبـدلاً مما يسميه "الفرضية القمعية"، وهـو افـتراض أن الثقافـة إمـا "تقمـع" رغبـة الفـرد أو "تفرض نفسها عليه، يقدم فوكو فرضـية منتجـة قلبت هـذه البديهيـة رأسًـا على عقب، فهو يقول في المجلد الأول من كتابه "تاريخ الجنسانية" إن أشكال الذاتية التي نعتبرهـا أشد ما تكون ضرورية لنا باعتبارنا ذوات لم يكن لها وجود قبل إضفاء الصـبغة الرمزيـة عليها، وإن أعمق دخائل وجودنا وأكثرها خصوصـية من إنتـاج الثقافة[7]. وقـد أعـد كتابـه "المراقبة والعقاب" مقولة تاريخية مفصلة كي يـبين أن حقيقـة الفـرد الحـديث وجـدت أولاً ككتابة، قبل تحويـل الإنسـان بنجـاح إلى كلام وفكـر ورغبـة باطنة[8]. وهكـذا يمكننـا فوكو من رؤيـة التنـوير الأوروبي على أنـه ثـورة في الكلمـات، وهـو مـا أعطى الكتابـة سلطة جديدة ورهيبة على عالم الأشياء، حيث شكلت الأشخاص الذين أقاموا علاقة مع العالم من خلال القراءة. ويمكنني القـول بأنـه في إنجلـترا كـانت تلـك الثـورة الثقافيـة النوع الوحيد من الثورة الذي حدث خلال القرن الثامن عشر، لأن الثـورة في الكلمـات داخل إنجلترا اتخذت شكلاً حال دون وقوع الثورة الشعبية[9].

بعد إزالة الحاجز المفاهيمي بين الكتابة والتاريخ السياسي، مهدنا الطريق لرؤية العمل الفكـرى للنسـاء باعتبـاره جـزءًا من تيـار الأحـداث السياسـية العـام. إلا أن فوكـو لن يساعدنا في تحقيق هذه الخطوة على وجه التحديد. فهو في كتابـه "تـاريخ الجنسـانية" غير مهتم بتاريخ الجندر. كما أن الكتاب لا يتناول الدور الذي قامت به الكتابـة من أجـل النسـاء وبواسـطتهن وحـولهن في تـاريخ الجنسـانية. ولهـذا السـبب لا تحـدد إجراءاتـه الأحداث التي فصلت الحيـاة الأسـرية عن السياسـة، وتلـك هي نفسـها الأحـداث الـتي تربط تكوين المجال العـائلى بتطـور الثقافـة المؤسسـية في إنجلـترا. ويتغاضـى كتـاب فوكو "المراقبة والعقاب" عن حقيقة كون الأسـرة المعيشـية الحديثـة بمثابـة النمـوذج الأولى الأساسي للمؤسسات الحديثة. كما يهمل كتابه "تاريخ الجنسانية" تنظير سـلطة ذلك النموذج الأولى كما تتدفق من هذه الرواية للحيـاة الشخصـية الحديثـة إلى روايتـه الخاصة بالسلطة المؤسسية لإشـباع نظريـة التـأديب وتوضـيحها. وبـالرغم من الاتجـاه اللاديكارتي لكتابه، لا يقتحم فوكو بشـكل نهـائي الحـاجز الـذي يفصـل موقفـه كمنظـر للـذات الجنسـية في "تـاريخ الجنسـانية" عن الموقـف الـذي تبنـا كى ينظـر الـذات السياسية في "المراقبة والعقاب". ومع ذلـك فهـو لا يسـتخدم المجـاز نفسـه فحسـب ليتأمل الاثنتين؛ بل إنه يعطى كذلك النظريات المنتجة للذات الجنسية (تلك الـتي تنظم البيت) الأولية في هذا التفكـير بشـأن الاسـتراتيجيات الـتي تخضـع الفـرد للدولـة (تلـك الخاصة بالمؤسسات التأديبية).

أهم نقطة في الفصل المهم عن "نزعة المراقبة المركزية" في كتاب فوكـو "المراقبـة والعقاب" هي مجازه الخاص بالمدينـة الـتي تعرضـت للطـاعون. فعلى عكس الجـذام، الذي يدعو إلى استراتيجيات مانعة أكثر اتساقا مع الخيال الأرستقراطي للسلطة، يبـدو أن الطاعون، كما يلعب هو بالمجاز، يتطلب الاحتواء والحصر باعتبارهما شرطين لنظام المراقبـة الحـديث. وتقسـيم النـاس إلى أقسـام فرعيـة يتزايـد صـغرها تكـون الأسـرة المعيشية هي وحدة قياسها يتبعه التطهير الطقسي لكل أسرة معيشية:

بعد خمسة أو ستة أيام من بداية الحجر الصحي، بدأت عملية تطهير المنازل الواحد تلو الآخر. وقد طلب من السكان جميعًا مغادرة المنازل؛ وفي كل غرفة يرفع "الأثاث والسلع" من على الأرض أو تعلق في الهواء؛ وينثر العطر في أنحاء الغرفة؛ وبعد إحكام غلق النوافذ والأبواب، وحتى فتحات المفاتيح، بالشمع، يشعل العطر. وبعد ذلك يغلق المنزل بالكامل بينما يستنفد العطر؛ ويفتش الذين نفذوا العمل، مثلما فتشوا عند الدخول "في حضور سكان المنزل، كي يروا أنهم حين غادروا لم يكن معهم شيء لم يكن بحوزتهم عند الدخول". وبعد أربع ساعات يسمح للسكان بدخول المنزل من جديد. (ص 177).

ينتج مثل هذا الحصر والتطهير للمنزل أسرة معيشية جديدة خالية من أثر أي اتصال غير منظم مع العالم، ويكون غشاؤها قابلاً لأن تنفذ منه أنواع بعينها من المعلومات. وعند قراءتي لهذه الرواية عن الطاعون أفاجأ بالفرق بين مكانه في الخيال الحديث واستخدامه بواسطة بوكاتشيو، الذي تخيل مجتمعًا أرستقراطيًا صغيرًا جرت حمايته بأمان في الريف لقضاء الوقت خاليًا من عدوى المدينة. وفي هذا العالم الحديث الباكر ينظر إلى الذين بقوا في المدينة على أنهم جماعة اجتماعية مختلفة بالمرة، تتصرف مثل الجماعة المشاغبة التي يمكن اختراقها على نحو كبير واحتفى بها باختين. فما أهمية أن يتخيل فوكو، على عكس باختين، مدينة تجرى تنقيتها من الداخل للخارج عن طريق إنتاج فضاءات منزلية نقية من الناحية الصحية داخل الدولة! وفى هذه المحاولة لتخيل الحاضر من موقع الماضي، تكون الأسرة المعيشية بمثابة فضاءات سحرية يذهب فيها الناس للموت عسى أن يولدوا من جديدة كأفراد حديثين- محصورين ومنظمين لأنفسهم.

بعد أن يسعى فوكو للوصول إلى هذا المنطق الداخلي لمجازه على هذا النحو، نجده يوسعه للخارج من العالم العائلي المحصور حديثًا- كأنه نتيجة لمصدر جديد للسلطة- إلى المجالات الثقافية والسياسية، ومنها إلى التاريخ. وهو يشير في البداية إلى كيف أن "الخيال الأدبي كله الخاص بالمهرجان نما حول الطاعون: القوانين المعلقة، والمحظورات المرفوعة، وجنون الزمن المنقضي، والأجسام المختلطة ببعضها بدون احترام، والأفراد غير المقنعين الذين يتخلون عن هويتهم الرسمية والشكل الذي كان يتم التعرف عليهم من خلاله، مما يسمح بحقيقة مختلفة تمامًا بالظهور. ويستمر في كلامه فيقول "ولكن كان هناك كذلك حلم سياسي خاص بالطاعون، كان مناقضًا له تمامًا؛ ليس المهرجان الجماعي، وإنها التقسيمات المقيدة؛ وليس القوانين التي يتم التعدى عليها، وإنما اختراق التنظيم وصولاً إلى حتى أصغر تفاصيل الحياة اليومية...؛ وليس الأقنعة التي تلبس وتخلع، بل أن يخصص لكل فرد اسمه "الحقيقي"، ومكانه "الحقيقي"، ومرضه "الحقيقي" (ص 197-ـ 198). وهكذا تقوم نظرية فوكو الكاملة الخاصة بتطور المؤسسات الحديثة على الصورة المجازية للمدينة التي أصابها الطاعون: "إذا كان صحيحًا أن الجذام أدى إلى ظهور طقوس العزل، التي كانت إلى حد ما بمثابة النموذج لشكل عام للمحبس الكبير، ثم أدى الطاعون إلى ظهور المشروعات التأديبية" (ص 198). ويسمح له الاستخدام المجازي للمرض بإعلان مستشفى القرن الثامن عشر بمسرحه المستقل على أنه النموذج الأولى التاريخي للسجن الحديث.

ومن المؤكد أن فوكو يعجبني لتخطيه الحد الفاصل بين العلاجي والعقابي لبيان مقدار ما يشتركان فيه. غير أني أظن أن هذه كذلك طريقة لتحاشى الدلالات الكاملة لمجازه المختار، وهو المدينة التي أصابها الطاعون، وهي الدلالات التي قد تقضى على

الاختلافات بين الذات الجنسية والذات السياسية، وبين هاتين الذاتين والجسم المادي للذات، وجميعها تقوم على الحفاظ على الخط الذي يقسّم المعلومات الثقافية بناء على النوع. وهذا هو الفاصل بين الداخل والخارج المزروع في مجازه منذ البداية لتمييز الشخصي عن الحياة السياسية. وهذا هو أول تقسيم للزيجوت المفاهيمي، وهو الخط الذي لا يمكن بدونه لخيال العالم السياسي كله أن يوجد نظامه العنيد، والتماثل الذي ينفذ إلى الملامح المحددة التي تعرضها الثقافة في جانب ما وليس في غيره. وبينما يفتح فوكو السلطة السياسية على نحو كبير لتشمل مؤسسات غير تلك المكلفة رسميًا بتوزيع الثروة والسلطة، فهو يوسع المجال الثقافي للتأديب فقط إلى الحد الذي باتت معه المؤسسات، عندما صارت مؤسسات، خاضعة لسيطرة الرجال، وهكذا فإذا كانت السلطة لا تنشأ في عقول الرجال الأفراد أو داخل أجسام الرجال على نحو جماعي، فهي تنشأ نتيجة للأنماط الثقافية التي تجعل الرجال يفكرون في أنفسهم كأنواع بعينها من الرجال ويمارسون السلطة بناءً على ذلك.

ولكن إذا سعينا للوصول إلى دلالات مجاز فوكو الخاص بالسلطة الحديثة، فإن مدينته التي أصابها الطاعون، مقابل علاج بوكاتشيو، تحتوى على شكل من الأسرة المعيشية التي هي الحل المثالى والواضح لاختلاط الأجسام غير المقيد الذي ينشر العدوى. وعندما توسع مفهومنا الخاص بالسياسي على نحو يزيد على فوكو، فإننا نكتشف الأسس التي تقول على أساسها إن الأسرة المعيشية الحديثة وليس العيادة هي التي قدمت الوضع المؤسسي الأولى الذي ظهرت فيه الحكومة لأول مرة من خلال الإشراف القاسي، وظهرت في صورتها الأكثر خيرية. ولم يتنبه فوكو إلى ذلك التواصل بين البيت والدولة بالرغم من وضوحه وضوح الكلمات التي على صفحته. ومع ذلك فالأكثر غرابة هو عدم اعترافه بحقيقة أن البيت الذي تدافع عنه جماعات فرعية عديدة تطمح إلى وضع "الجدارة بالاحترام"، وهو البيت الذي تشرف عليه امرأة، سبق تكوين المؤسسات الاجتماعية الأخرى بخمسين سنة على الأقل. وليس هناك الكثير الذي يشير إلى أن هذه الأسرة المعيشية لها جذورها في التطبيق قبل بداية القرن التاسع عشر بكثير، بالرغم من ظهورها في كثير من الأحيان في الأدب والمجادلة السياسية الخاصة بالقرن السابق. ويمكن القول إنه نتيجة للكتابة انتقلت الأسرة الجديدة إلى مجال الحكم السليم، حيث باتت تبرر توزيع الثروة الوطنية من خلال الأجور التي تدفع للرجال، والواقع أنها لا تزال حتى يومنا هذا تتمتع بقدر كبير من النفوذ كمجاز وكناية، وكنموذج غير معترف به، وكمصدر لسلطة الطبقة الوسطى.[10]

سلطة الحياة العائلية

هذه هي النقطة من مناقشتي التي يجب فيها الاستعانة بالرؤية النسوية، غير أنه لا يمكن أن تنغمس النزعة النسوية على نحو مريح في خطاب الظلم. فلا بد من تسييسها بالكامل. وأعنى بذلك أنه يجب علينا أن نكون مستعدين لقبول فكرة أننا، كنساء الطبقة الوسطى، ممكنات، وإن لم نكن ممكنات على النحو الذي جرى العرف على أنه ذكوري. ولابد أن نعترف بأننا كمفكرات تنتمي إلى الطبقة الوسطى لسنا مرايا نقدية لعملية منفصلة وأكثر أولية ينظمها الآخرون- سواء أكان هؤلاء الآخرون هم الساسة أو البيروقراطيين أو قباطنة الصناعة، أو مجرد الرجال. ونحن كمفكرات متورطات على نحو مضاعف في عملية إعادة إنتاج الحالة الذهنية التي تقوم عليها المؤسسات الأخرى ذات الطابع السياسي الصريح والعلني. وعلى هذا الأساس أرفض فكرة أن كتابة النساء توجد في مجال خبرة خارج التاريخ أن هذه الكتابة السياسي. فأنا لم يعد بمقدوري قبول ما تفترضه كتب التاريخ التقليدية- وهو أن هذه الكتابة تشغل المكانة الثانية الخاصة بـ "تأمل" أو "نتائج" التغيرات داخل المؤسسات الاجتماعية الأكثر أولية- أي الجيش أو المستشفى أو السجن أو المصنع. فعلى العكس

من ذلك، يكشف ما لدى من أدلة أن الرواية العائلية خلصت لغـة العلاقـة الجنسـية من لغة الاقتصاد السياسي. ووضع خطاب هذه الرواية (طبقًا لمعنى هذا المصطلح الخـاص بواين بوث) منطقًا ثقافيًا جديدًا أصبح في النهايـة الحكم السـليم والحساسـية والـرأى العام. وبهذه الطريقة نجحت المعرفة الأنثوية في محاربة نوع من السـلطة يقـوم على اللقب والثروة والقـوة البدنيـة بنـوع آخـر من السـلطة قوامـه السـيطرة على القـراءة والكتابة. وعن طريق معادلة القراءة الجيدة بما كان مفيـدًا للقارئـات، وضـع المسـتوى الجديد للقراءة الأساس الدلالي للحكم السـليم ووضـع التقاليـد السـردية الـتي تشـكل الرأى العام. وساعد المعيار الجديد لمعرفة القـراءة والكتابـة ظهـور طبقـة جديـدة من الناس إلى الوجود. وقد طالبت تلك الطبقة بحق الخصوصية بالنيابة عن كل فـرد. ومـع ذلـك فقـد حـركت هـذه الطبقـة الغـزو المنظم للحيـاة الخاصـة من خلال المراقبـة والملاحظة والتقـييم والعلاج، وباختصـار، فقـد حكمت، ومـازالت تحكم، من خلال مـا لا حصر له من- التكنيكات متناهيـة الصـغر الخاصـة بالتنشـئة الاجتماعيـة الـتي قـد يمكن تجميعها كلهـا تحت عنـوان التعليم.[11] وخلال النصـف الثـاني من القـرن التاسـع عشـر، أنشئت مؤسسات لأداء تلك العمليات لجماهير الناس بالطريقة نفسها التي كانت تتبعها الرواية العائلية مع شخصياتها.

الكثيرات منا اللائي نشأن داخل ثقافة مؤسسية حملن في نهاية الأمر صوتًا يشبه كثيرًا ذلك الصوت الذي كان في رأس راوي الرواية أو راويتها. ولأنهن لديهن حساسـية تجـاه أدنى علامة من علامات الاضطراب- كلمة بذيئة، أو قطعة ملابس غير ملائمــة، أو بعض الطعام ينزلق من على الشوكة، أو الأسوأ من ذلك وهو فقدان السيطرة على وظـائف الجسم- فمن المؤكد أكثر أن وجود هذا الصوت، الـذي يبلـغ عمـره الآن حـوالي مـائتي عام، يجعلنا نجارى الشرطة أو الجيش ولسـن خائفـات منهمـا. فأشـكال السـلطة غـير الرسمية لها ميزة رهيبة على تلك الأشكال النظامية على نحو صريح وعلني. إنها تجعلنا خائفات من أنفسنا. وهي تعمل طبقًا لافتراض أننا نؤوى رغبات ضارة للمصلحة العامة. وإيمانًـا منـا بوجـود الـذات القـامين أساسًـا، فإننـا نـراقب أنفسـنا- في المرايـا، وعلى السـاعات، وعلى المــوازين، ومن خلال الفحــوص الطبيــة، وبواســطة أي عــدد من الممارسات الأخرى كهذه. ونحن بذلك نغرس في نفوسنا حالة تقـوم على الصـراع بين الذات ومصالح الدولة، ونشعر بأننا مؤهلات تمامًا لتطبيق سـلطتها- الـتي هي على أيـة حال مفيدة لمن يطبقها فحسب- على الآخرين.

اقتناعًا منى عن بأن السلطة التي تمارس داخل المجـال الأنثـوى ومن خلالـه هي على أقـل تقـدير على نفس القـدر من القـوة الـتي تتسـم بهـا أشـكال السـلطة التقليديـة المرتبطة بالذكور، فإنى أرغب في رسم صورة سريعة للعلاقة بين الاثنتين خلال العصر الحـديث. وسـوف أشـير إلى أن الثقافـات المؤسسـية الحديثـة تقـوم على فصـل "السياسي" "الشخصي" وأنها تنتج هذا الفصل وتحافـظ عليـه على أسـاس نـوعي- أي تكوين المجالات الذكورية والأنثوية للثقافة. فأنا أرى أنه حتى حين فصلت أشكال بعينها من المعلومات الثقافية داخل هـذين المجـالين المتناقضـين، فقـد جمـع بينهـا باعتبارهـا مجموعة معقدة من الضغوط التي تعمل على جسم الشخص وعقله لحثه على التنظيم الذاتي، وربما أمكننا ملاحظة هذا التعـاون شـديد الفعاليـة بين تلـك الأشـكال الرسـمية وغير الرسمية للسلطة كأوضح ما يكون في تكوين نظام التعليم القـومي خلال العصـر الفيكتوري وفي منظومة الجهود كلها التي استمرت في الـوقت نفسـه لتخصـيص وقت الفراغ.[12] وتسهم الرواية البريطانية بنوعي الجهود، ولذلك فهى تعرض أنمـاط التعـاون بينهما.

لتقديم ماريا إيدجورث ووالدها لكتابهـا بـالغ التـأثير Practical Education في عـام 1801 يعلنان الانفصال عن المنهج الدراسي الذي يعزز التمييزات السياسية التقليديـة:

"لقـد صـمتنا فيمـا يتعلـق بالـدين والسياسـة لأننـا لا نطمح إلى كسـب الأنصـار، أو من يغيرون معتقداتهم وينضمون إلينا، ولأننا لا نوجه كلامنا إلى أيـة طائفـة أو أي حـزب"[13].
وهما يؤكدان للقارئ في الوقت ذاته أنه "فيما يتعلـق بهـا أشـيع تسـميته بتعليم القلب، فقد سعينا إلى اقـتراح أيسـر سـبل الحث على العـادات المفيـدة واللائقـة، والتعـاطف المنظم إلى حــد كبــير، والعواطــف الخيريــة" (ص viii). ويســتعيض برنامجهمــا عن مصـطلحي العاطفــة والســلوك المجــردين بمصـطلحات هويــة الشـخص الاقتصـادية الاجتماعية المحددة. وغرسًا للهويـة في الصـفات الذاتيـة نفسـها الـتي سـعت المنـاهج الدراسية السابقة إلى تلقينها للشابات وحدهن، يعطي برنامج إيـدجورث أولويـة لغرفـة الدراسة وقاعة الجلوس على الكنيسـة والمحـاكم بـأغراض تنظيم السـلوك الإنسـاني. وبذلك يعـد برنامجهمـا التعليمي بكبت العلامـات السياسـية الخاصـة بالهويـة الإنسـانية (وهي في حد ذاتها إشارة سياسية قوية). ولأن ماريا إيـدچورث ووالـدها يـدركان تمامًـا السلطة الـتي يمكن ممارسـتها من التعليم، فهمـا يـؤهلان منهجهمـا لتعليم القلب على أساس أن يوفر طريقة جديدة وأكثر فاعلية للرقابة. وهما يقولان إن "عمل التعليم هــو منـع الجـرائم، والحيلولـة دون كـل تلـك الميـول المعتـادة الـتي تـؤدي بالضـرورة إلى ارتكابها" (ص 354).

لكى تحقق ماريا إيدچورث ووالدها هدفها السياسي الطموح فإنهما يسـتعينان باقتصـاد المتعــة الــذي لا يمكن فهمــه في الواقــع بمعــزل عن الروايــة والنقــد الــذي كــان ينتج لمراقبتها وتشجيعها. وأول كل شيء هو أن ماريا إيدجورث ووالدها يقبلان وجهة النظـر التي كانت سائدة خلال القرن الثامن عشـر وتقـول إنـه من المؤكـد أن الروايـة تضـلل الرغبة الأنثوية:

فيما يتعلق بالقصص العاطفية، وكتب الترفيه المجرد، لابد أن نشير إلى أنه ينبغي استخدامها بحساب، وخاصةً في تعليم الفتيات. فهذا النوع من القراءة ينمى ما يسمى القلب قبل الأوان، ويحد من صوت العقل، ويحث على عدم الاكتراث بتلك المتع والأعمال الشائعة التي... تشكل إلى حد كبير الجزء الأعظم من سعادتنا اليومية. (ص 105)

غير أنه هذا التحول العقلي ذاتـه أمكنـه التعـرف بسـهولة على القيمـة العمليـة للمتعـة حينما يستفاد منها وتوجه إلى الأهداف الصـحيحة. ولأن المـربين ذوى التفكـير المتقـدم مقتنعون بأن "متعة الأدب" تؤثر على القـارئ بالطريقـة نفسـها الـتي يـؤثر بهـا "تـذوق الحلويات" على الطفل (ص 80)، فقد بدأوا يقرون قراءة الروايات، ما دامت محكومـة بالمبادئ التي تجعل التوافق أمرًا مرغوبًا فيه.

عند صياغة نظرية للتعليم الجماعي يكون فيه للرواية دور هامشي على نحو خادع تقوم بـه، كـانت ماريـا إيـدجورث ووالـدها وزملاؤهمـا يتبنـون خطابًـا اسـتخدمه المصـلحون السابقون لتوجيه اتهامات بالعنف والفساد للأرستقراطية القديمة. وقد وضعوا أنفسـهم داخل تراث من المعارضة البروتستانتية المتشددة يعود إلى القرن السادس عشر، وهو التراث الذي يقول باستمرار إنه ينبغي على السـلطة السياسـية أن تقـوم على التفـوق الأخلاقي. ووفرت العلاقـات الجنسـية إلى شـروط التقـدم بهـذا الادعـاء بحيث لا يمكن اعتبار أي تصـوير للأسـرة المعيشـية محايـدًا من الناحيـة السياسـية. وللطعن في تلـك الفكـرة الخاصـة بالدولـة الـتي تقـوم على السـلطة الموروثـة، صـورت الأطروحـات البيوريتانية عن الزواج وحوكمـة الأسـرة المعيشـية الأسـرة على أنهـا وحـدة اجتماعيـة منغلقة على نفسها ليس للدولة حق التدخل في شئونها، وقد اشترطوا النسـب مقابـل الحياة العائلية. ولكن عند مطالبة تلك الأطروحات بالسيادة للأب الطبيعي على أســرته

المعيشية لم تكن تقترح توزيعًا جديدًا للسلطة السياسية. ذلك أنها كانت تحاول فحسب تحديد سلطة الملك. ولكي نفهم التحول الاجتماعي الذي حققته الثورة الإنجليزية (وهو لم يتحقق إلا بعد أكثر من قرن، طبقًا لما قاله كريستوفر هيل)، لابد لنا من الابتعاد عما نعتبرها أفكارًا سياسية خاصة بالجدل البيوريتاني ونأخذ في اعتبارنا ما يحدث للنوع.[14]

بناءً على ما تقوله كاثلين م. ديفيز، فقد شدد مذهب المساواة البيوريتاني على اختلاف الأدوار الجنسية التي كانت فيها الأنثى بكل تأكيد خاضعة للذكر، وليس على مساواة المرأة من حيث النوع. وهي توضح ذلك بقولها إن "نتيجة هذه الشراكة كانت تحديد الواجبات والصفات المشتركة والتكميلية". وكان النوع الاجتماعي مفهومًا بوضوح في تلك المصطلحات المتقابلة التي يمكن عرضها بيانيا:[15]

الزوجة	الزوج
جمعها معًا وحفظها	الحصول على السلع
رعاية المنزل	السفر، والبحث عن القوت
عدم إنفاقها عبثاً	الحصول على المال والمؤن
الحديث مع عدد قليل	التعامل مع رجال كثيرين
تكون معزولة ومنطوية	يحصل على "التسلية"
تتفاخر بالصمت	يكون ماهرًا في الحديث
هي المدخرة	هو العاطي
ارتدى ما يليق بك	ارتد ما يحلو لك
الإشراف وإعطاء الأوامر في الداخل	إرسال كل الأشياء في الخارج

عندما صور مؤلفو ما لا حصر له من النصوص البيوريتانية الأسرة المعيشية على هذا النحو باعتبارها معارضة للنوعين المتكاملين طلبوا من القراء تخيل الأسرة المعيشية على أنها وحدة اجتماعية منغلقة على نفسها. ولكن إذا كان هؤلاء المؤلفون يرغبون في تعريف الأسرة بأنها مصدر مستقل للسلطة، فإن ما قصدوه لم يصل. فقد كانت الأسرة المعيشية البيوريتانية تتكون من الذكر والأنثى اللذين كانا مميزين من ناحية التركيب، حيث كانا نسخة موجبة وأخرى سالبة من الشيء نفسه. ولم يكن بالإمكان

بعد تخيل سلطة ربة البيت المذكورة أعلاه على أنها شيء موجب، في حد ذاتهــا. وإلى أن بدأت تتيقظ وأخذت ترتب حياتها الشخصية، كان يسـود فهم واحـد للسـلطة، وكـان الرجال يحاربون كي يقرروا التوازن فيما بين أجزائها المختلفة.

على عكس مؤلفى كتب الزواج والاقتصاد المنزلى في القـرن السـابع عشـر، اسـتطاع المصلحون التعليميون في إنجلترا القرن التاسع عشر الرجوع إلى ذلـك القـدر الضـخم من الكتابة التي كان غرضها الأساسـي هـو إنتـاج امـرأة جديـدة من الناحيـة التاريخيـة، وخلال القرون التي انقضت بين الثورة الإنجليزيـة والـوقت الـراهن كـانت هـذه المـرأة محوطـة بقيم تـروق لمجموعـة كاملـة من جماعـات المصـالح المتنافسـة، ومن خلالهـا استولت تلك الجماعات على العلاقـات العائليـة والحيـاة الشخصـية. وأعتقـد أنهـا بهـذه الطريقة خلقت الحاجة إلى ذلك النوع من المراقبة الـتي تـوفره المؤسسـات الحديثـة. والواقع أن العقدين الأخيرين من القرن السابع عشـر شـهدا انفجـارًا في الكتابـة الـتي تستهدف تعليم بنات الجماعات الاجتماعية الطموحة، ووعـد المنهج الجديـد بتعليم تلـك النساء بطريقة تجعلهن مرغوبات أكثر من النساء اللائي ليس لديهن مـا يـزكيهن سـوى مكانتهن وثروتهن. وقد أعلى ذلـك المنهج من شـأن المـرأة الـتي تكمن قيمتهـا بشـكل أساسي في أنوثتها وليس في العلامات التقليدية للمكانة الاجتماعية، وهي تلـك المـرأة التي تملـك العمـق العـاطفي وليس السـطح المثـير بـدنيًا، وهي بعبـارة أخـرى المـرأة المتفوقة في الصفات نفسها التي تفرق بينها وبين الذكر. وبما أنـه أعيـد تعريـف النـوع من هـذه الناحيـة، لم تعـد المـرأة الـتي يعلى من شـأنها الـتراث الأرسـتقراطي تبـدو مرغوبة. وعنـدما اصـبحت الوجـه الآخـر لهـذه العملـة الجنسـية الجديـدة، كـانت تمثـل السـطح وليس العمـق، وكـانت تجسـد المـادة في مقابـل القيمـة الأخلاقيـة، وتعـرض الحسية الشهوانية بـدلاً من الاهتمـام الـذي لا يمـل بسـعادة الآخـرين. ولم تعـد المـرأة الأرستقراطية المتصورة على هذا النحو تحدد الأنثى التي على أكبر قدر من المرغوبية.

ولكن لم يحدث حتى منتصف القرن التاسـع عشـر أن بـدأ مشـروع تحديـد النـاس بنـاء على النوع يكتسب بعض النفوذ السياسي الضخم الذي لا يزال يتمتع بـه إلى الآن. وفى حوالى ثلاثينيات القرن التاسع عشر بدأ الناس يـرون خطـاب الجنسـانية يسـترخي في نظرته النقدية بشأن الأرستقراطية عندما أصبحت الطبقات العاملة المكونة حديثًا هدفًا أكثر وضوحًا للإصـلاح الأخلاقي. وفجـأة انتبـه المؤلفـون للعناصـر الـتي لم تكن تهم من قبل. فقد اكتشف هؤلاء المصـلحون والأدبـاء أن الحرفـيين وعمـال المـدن المتمـردين، على سبيل المثال، يفتقرون إلى ذلك النوع من الدافع الـذي يفـترض أنـه يمـيز الأفـراد العاديين. وقد بحث العديد من الكتاب عن مصدر الفقـر والأميـة والتغـير الـديموجرافي بين هؤلاء الأفراد غير المتطورين الذين وجدوا أن سلوكهم بصورة عامـة ليس مشوشًـا فحسب، بل نوعيًا على نحو غامض. وعندما نجح مفكـرو الطبقـة الوسـطى في ترجمـة المشـكلة الاقتصـادية الطاغيـة إلى فضـيحة جنسـية اسـتطاعوا المضـي قـدمًا وعـرض أنفسهم، وتقـنيتهم، ومهـاراتهم الإشـرافية، ومؤسسـات التعليم والرفاهـة الخاصـة بهم على أنهم العلاج المناسب للمقاومة السياسية المتزايدة.

وكما يشير فوكو، فإنه من الأمانة أن نذكر أن الطبقات الوسطى لم تطبـق الإجـراءات المؤسسية على الآخرين قبل تجربتهـا على نفسـها أولاً. وعنـد وضـع المنهج الدراسـي، اختار المسـئولون الحكوميـون والمربـون المكلفـون بـذلك منهجًـا على نمـط النظريـة التعليمية التي نشأت حول ماريـا إيـدجورث ووالـدها ودائرتهمـا الفكريـة، ورثـة الـتراث المعارض[16]. وكان ذلك في المقام الأول المنهج نفسه الذي اقترحه مربو القرن الثامن عشر ومصلحوه باعتباره أفضل طريقة لإنتاج الابنة القابلة للزواج. وبحلول نهاية القـرن الثامن عشر، كانت ماريا إيدجورث ووالـدها من بين الـذين قـرروا بالفعـل أن البرنـامج الذي يهدف إلى إنتاج المرأة المثالية يمكن تطبيقه على الفتيان بالقدر الـذي يطبـق بـه

على الفتيات. وبحلـول منتصـف القـرن التاسـع عشـر يمكننـا رؤيـة الحكومـة تكتشـف الطريقـة الـتي تطبـق بهـا البرنـامج نفسـه على أسـاس جمـاهيري. وبتوفـير الأسـاس المفاهيمي للمنهج الدراسي القومي، أصبحت بذلك فكرة بعينها للذات مألوفة، وعنـدما حددت أشكال الهوية النوعية الطريقة التي يفكـر بهـا النـاس في أنفسـهم وكـذلك في الآخرين، باتت الذات هي الواقع الاجتماعي السائد.

لا ينصف التاريخ المختصر على هذا النحو الخلافات الشرسة التي تخللت تأسيس نظام التعليم القومي في إنجلترا. وأنا ألفت الانتباه فحسب إلى هذه المادة باعتبارهـا موقعًـا تلاقي فيه التاريخ السياسي على نحو واضـح بتـاريخ الجنسـانية وكـذلك بتـاريخ الروايـة لينتجوا نوعًا محددًا من الفرد، وأنا أفعل ذلك كي أشير إلى الدلالات السياسـية لتصـوير تلك التواريخ على أنها أشكال منفصلة من السـرد، وبمـا أن خطـاب الإصـلاح بـدأ ينكـر تحيزه السياسي والديني ويقدم نفسه بدلاً من ذلك على أنـه حقيقـة أخلاقيـة ونفسـية، فمن الواضح أنه قطع صلاته بالماضي الأرستقراطي واتخذ دورًا جديدًا في التاريخ. وهو لم يعد يمثل شكلاً من المقاومة بل شمل مجالاً متخصصًا من مجالات الثقافـة منفصـلاً عن العلاقات السياسية حين يمكن قول الحقائق اللاسياسية. وقد اعتمـد وضـع الخيـال الأدبى على هذا الحدث، فمنذ ذلك الحين أنكرت الروايـة الأسـاس السياسـي لمـدلولها وأشارت بدلاً من ذلك إلى مناطق الذات الخاصة أو إلى عـالم الفن المتخصـص ولكنهـا لم تشر قط إلى استخدام الكلمات التي خلقت تلـك الفـروق المهمـة بالنسـبة لثقافتنـا ومازالت تحافظ عليها. وكانت الروايات التي تؤدي العمليات البلاغية الخاصة بالتقســيم والانغلاق كأحسن ما يكون، وحولت بذلك المعلومات السياسية إلى خطاب للجنســانية، هي التي تحظى بالتأييد من بين أنواع الخيـال. وأعطت الأعمـال الخياليـة تلـك الروايـة اسمًا طيبًا، وهو الاسم الخالي من السياسة، وغالبًا ما كان اسـم امـرأة مثـل بـاميلا، أو إيفلينا، أو چين إير. وبعد ذلك، ومع ترجمة الهوية الإنسانية إلى هوية جنسية ظهـر قمـع شائع لمعرفة القراءة والكتابة السياسية كان يميز الثقافـة السـابقة، وجـاء معـه كـذلك نسيان الجماهير أن هناك تاريخًا للجنسانية تجب روايته.

سياسة الخيال العائلي

دعوني أعرض نموذجًا مفصلاً للمبادلة بين القارئ والنص الأدبي لتقديم معنى الطريقــة التي تعمل بها سلطة الحياة العائلية من خلال هذه المبادلة. فقـد عرضـت "شـارلوت " هذا السلطة نفسها عند كتابة روايتها "شيرلي". وتحتوي الرواية على مشهد لا داعى له تقرأ فيه مسرحية "كوريولانوس" لشكسبير جهـرًا وتنقـد، وكأنهـا تقـدم للقـارئ قواعـد مـوجزة للقـراءة، وهي القواعـد الـتي يجب أن تفتن المـؤرخين الأدبـيين، وهي ليسـت أحكام برونتي نفسها، بل إنها أحكام جرى وضـعها خلال القـرن السـابق بواسـطة مـا لا حصر لهم من مؤلفي كتب سلوك السيدات والأطروحات التعليميـة. وقـد اقـترح هـؤلاء المؤلفون أول منهج دراسي ليشمل الأدب البريطاني المحلي. وتقريبًا في الفترة الـتي جلست فيها برونتي لتكتس "شيرلي"، كان جيل جديد من الكتاب قد شرع في مســألة كيفية تمييز القراءة النافعة عن القراءة الضارة. وقـد أدت جهـودهم إلى تضـخم العـدد المتزايد للمجلات الفيكتورية. وما إذا كان ينبغي للفتيات قراءة الروايـات أم لا هـو الهم الذي شكل المناقشات التي دارت حول المنهج الدراسـي للنسـاء خلال القـرن الثـامن عشر، ثم تكونت النظرية التعليمية للقرن التاسع عشر حول مسألة كيفية جعل الخيـال مفيدًا لتعليم الأجانب وأفراد الطبقة العاملة وكذلك النساء والأطفـال. وظهـرت قواعـد للقـراءة إلى جـانب المنهج الدراسـي القياسـي القـومي الـذي مـد المنهج الـذي كـان مقصودًا به في الأصل فتيات الطبقات المتعلمة ليشمل الشبان والشابات الإنجليز على مستويات مختلفة ونظراءهم في أنحاء المستعمرات. وهي إلى حد كبير نظريــة التعليم نفسها التي تشـكل نظامنـا التعليمي في الـوقت الـراهن. وباسـتخدام هـذا المثـال من

"شيرلي" لبيان الأساس المنطقي للإجراءات التي مد بها مفكرو العصر الفيكتـوري مـا كان ينظر إليه على أنه شكل أنثوى لمعرفة القراءة والكتابة إلى التعليم الذكوري، أريد كذلك توضـيح اختلاف مهم بين فهم شـارلوت برونـتي لهـذه العمليـة وفهمنـا لهـا. فأنـا أعتقد أنها كانت أكثر وعيًا بسياسة التفسير الأدبي منا.

تسـتخدم إحـدى بطلاتهـا الأقـل تعـددًا في جوانبهـا، وهي كـارولين هلسـتون، شكسـبير لقضاء أمسية من وقت الفراغ مع ابن عمهـا المحبـوب وزوج المسـتقبل روبـرت مـور، وهو صاحب مصنع متعجرف تجعله طريقته التسلطية التي يتعامل به مع عمال المصـنع يتلقى تهديـدات بانتقـام محطمي الآلات. وخلال تلـك اللحظـة، وهي اللحظـة الحميميـة الوحيدة التي يقضيانها معًا حتى نهاية الرواية، يرفضـان كـل التسـلية المتاحـة للمحـبين في رواية أوسـتن لمصـلحة قـراءة مسـرحية "كوريولانـوس" لشكسـبير. ويوضـح فعـل القراءة هذا، الذي يزيـد كثـيرًا في تفاصـيله عن أي تبـادل فيمـا سـبق من خيـال أدبي، الإجراءات التي كان يظن من خلالهـا أن قـراءة الأدب تنتج شـكلاً من المعرفـة هـو في الوقت ذاته أحد أشكال الرقابة الاجتماعية. وروبرت مـور نصـفه بلجيكي ونصـفه الآخـر إنجليزي. وحسبما ترى كارولين، فإنه "سوف يصبح إنجليزيًا بالكامـل" من خلال قـراءة شكسبير.[17] وهي توضح له ذلـك بصـبر وأنـاة قائلـة: " لم يكن أجـدادك الفرنسـيون يـا روبـرت يتحـدثون بهـذا القـدر من الحلاوة، ولا على هـذا النحـو من الرصـانة، ولا بهـذا الشكل من الروعة الذي كان يتحدث به أجدادك الإنجليز. " غير أن كون المرء إنجليزيـاً لا يحدد نسقًا ما من الولاءات السياسية- كمـا كـان الحـال في زمن شكسـبير. بـل إنـه يشير إلى صفات العقل الإنساني الأساسية. وقد اختارت كارولين جزءًا ليقـرأه روبـرت جهرًا، وهو ذلك الجزء الذي تقول إنه "ينسجم مع الشيء الذي بداخلك. وسـوف يوقـظ طبيعتك، ويملأ عقلك بالموسـيقى، وسـوف يمـر كاليـد المـاهرة فـوق قلبـك.... فلنـدع ويليام المجيد يقترب ويلمسه؛ وسـوف تـرى كيـف يسـتخلص القـوة الإنجليزيـة واللحن الإنجليزي من أوتاره."

أسميت هذه العلاقة تبادلاً بين القارئ والنص كي أؤكد حقيقة أنه لا يمكن توجيه الكتابة إلى مهمة تشـكيل القـراء بـدون التخلي عن الملامح القديمـة واكتسـاب ملامح جديـدة قائمة بذاتها؛ فالتركيز على القارئ يعـنى شـرح نصـف المنطـق التحـولي الخـاص بهـذا التبـادل. وكمـا يصـبح روبـرت، البلجيكي الفـظ، رجلاً إنجليزيًـا رقيقًـا من خلال قـراءة شكسبير، فكذلك يتحول الكـاتب المسـرحي اليعقـوبي من خلال الوضـع العـائلي الـذي يقرأ فيه. إذ تحث كارولين روبـرت على تلقى إنجليزيـة فـترة تاريخيـة أخـرى باعتبارهـا صـوت أحـد الأجـداد يتحـدث إليـه عـبر الـزمن والحـدود الثقافيـة. وليس مسـتغربًا أن شكسبير، الذي بعث بذلك، قد نال مشاعر التـوق والقلـق الخاصـة بصـاحب مصـنع في أوائل القرن التاسع عشر. وبينما نلاحـظ شـاعر الملاحم وهـو يتحـول إلى رجـل القـرن التاسع عشر، نشهد كذلك نسخة مبكرة من تدريبنا الأدبي. ويمكننا هنا أن نرى كيف أن الأصوات التي تتحدث من مواقف شـديدة الاختلاف في الفضـاء والزمـان الاجتمـاعيين، وتنقل من خلال الأنثى المتعلمـة ابنـة الطبقـة الوسـطى إلى الـذكر، ونحصـل نحن من خلاله على تطبيق كلي، تترجم بسرعة إلى جوانب الوعي الحديث.

هكذا يصبح شكسبير وسيلة لإنتاج حالات ذهنية محددة داخل القـارئ. وتوضـح كـارولين أنه من المفترض أن قراءة شكسبير "تثيرك لتعطيك إحساسـات جديـدة. فهي تجعلـك تشعر بحياتك بقوة، ليس فقط بفضائلك، بل كذلك بنقاطك المنحرفـة الآثمـة، اكتشـف بالإحساس الذي سوف تهبه لك القـراءة في الحـال مقـدار ارتفاعـك وانخفاضـك" (ص 115). وإذا فقد شكسبير تلك التحولات العقلية التي تربطـه بفترتـه التاريخيـة، فحينئـذ يفقد روبرت ملامح من النوع نفسه في تصوير برونتي لمشهد القراءة. وهذا هـو المهم بالطبع. فقراءة شكسبير تترجم مواقف روبرت الخاصة إلى ملامح أساسية للعقل. إنها

تجسد تلك الملامح وتخضعها للتقـييم. و"القـوة الإنجليزيـة" الـتي يكتسـبها روبـرت من خلال قراءة الأدب هي قوة ملاحظة نفسه من خلال عدسة النزعة الإنسانية الليبراليــة- باعتبارهـا نفسًـا منتشـيةً بفخامـة اعتيـاد تحـرر تمامًـا من التحـيز التـاريخي والالـتزام السياسي. فمن خلال هذه العدسة تجعلنـا الروايـة نـدرك التحـولات الـتي طـرأت على روب روبرت أثناء قراءته لمسرحية "كوريولانوس" برعاية رقيقة من كارولين هلستون: "خروجًا من خط الأحكام المسبقة الضيق، بدأ يجد متعة في الصـورة الكبـيرة للطبيعـة البشرية، ويشعر بالواقع المطبوع على الشخصيات التي كانت تتحدث من تلك الصفحة التي أمامه" (ص 116).

تحت رعايتهـا روبـرت على اسـتنكار نمـط من أنمـاط القـوة- تربطـه كـارولين بطبيعـة كوريولانوس الأبوية المهيمنة- وتبـنى نمـط آخـر- تعرفـه بأنـه الشـكل الخـيري للنزعـة الأبوية. وبما أن مسـرحية "كوريولانـوس" تقـدمها امـرأة وتسـتخدم للتوسـط من أجـل تبادل جنسي، فهي تصبح وسيلة لإحـداث تحـول تـاريخي؛ إذ تصـبح "كوريولانـوس" هي كارولين. أي أن المسرحية بأدائها ككتابة وقراءة تصبح وسيلة لاستيعاب شكل السـلطة الذي تعرفه الأنثي. وتتضح الدلالات السياسية لإضفاء الصبغة الأنثوية على القـارئ حين تقدم كارولين لروبرت مغزى "تغيير السـلوك بنـاءً على المسـرحية:... يجب ألا تتفـاخر بمكان عملك؛ يجب ألا تهمل فـرص ترضـيتهم، ويجب ألا تكـون ذات طبيعـة تفتقـر إلى المرونة، حيث تنطق بالطلب بصرامة وكأنه أمر " (ص 114). وليس هناك غمـوض في مسرحة العملية التي تخلص بها القراءة روبرت من الشـر الأجنـبي. ويبـدو أنهـا تعـرف على وجه التحديد الهدف السياسي الـذي يتحقـق عنـدما يملأ قـالب الرجـل الإنجلـيزي والأب الخير. كما تجعل برونتي المرأة مسـئولة عن هـذه العمليـة بـالرغم من إعطائهـا بطلتها الفقرات الأقل إلحاحًا لتقرأهـا. وهكـذا فـإن سـلطة كـارولين الخجـول والأنثويـة والحميدة تمامًا تكاد لا تُرى. ومع ذلـك فمن الواضـح أنهـا من يعلن أن للقـراءة سـلطة "تحريكك، وإعطائك إحساسات جديـدة، فهي تجعلـك تشـعر بحياتـك بقـوة، ليس فقـط بفضائلك، بل كذلك بنقاطـك المنحرفـة الأثمـة" (ص 115). وعنـدما ينتهى روبـرت من القراءة تكون هي من يسأل "هل شعرت بشكسبير الآن؟" (ص 117). وهي تكبت كـل ما ينتمي إلى الماضى باعتباره صخبًا كثيرًا في مسعاها لاختبار تيارات العاطفة الكبـيرة التي تنساب مباشرةً من شكسبير إلى قارئ العصـر الحـديث، وهـو القـارئ الـذي يعـد إنجليزيًا خالصًا. وهكذا فإن كـارولين بتوجيههـا قراءتـه بابتسـاماتها ولفتهـا لنظـره تنفـذ نسقًا من الإجراءات الرقيقة الخاصة بترجمـة المعلومـات الثقافيـة إلى ظلال من وعي الطبقة الوسطى ومادة النص الأدبي. ومع أن وضـع "شـيرلي" أثنـاء تمـردات محطمى الماكينات- يجعلها تنطوي على مفارقة تاريخية مقدارها حوالى ثلاثين سنة، والحل الذي تقترحه لمشكلة المقاومة السياسية، من خلال إنتاج عقلية طبقة حاكمـة جديـدة، يمـيز هذه الرواية على أنها فيكتورية الطابع تمامًا- ربما سابقة لزمانها.

وعندما نُشرت استراتيجيات التناص هنا وفي أماكن أخرى في أنحاء الثقافة الفيكتورية، انتصر نسق معقد من الاختلافات السيكولوجية انتصارًا تامًا وبوضوح على التراث الـذي طال أجله من العلامات السياسية، مؤذنًا بشكل جديد من سلطة الدولة. وقـد اسـتولت تلك السلطة- وهي سـلطة التمثيـل على الشـيء الممثـل- على السـلطان من الطبقـة الأرستقراطية القديمة على أساس أن الحكومة ملتزمـة أخلاقيًا بإعـادة تأهيـل الأفـراد المنحرفين وليس إخضاعهم بالقوة. وأوضحت مجزرة بيـترلو في عـام 1819 أن قـدرة الدولة على العنف قد أصبحت مصدر حرج للدولة. وعملت مظاهر القوة الواضحة ضـد السلطة الشـرعية مثلمـا عملت ضـد الفصـائل التخريبيـة.[18] وإذا كـانت أعمـال التمـرد الصـريح قـد بـررت التـدخل في تلـك المنـاطق من المجتمـع الـتي لم تكن الحكومـة مضـطرة للتعامـل معهـا من قبـل، فحينـذاك منح اسـتخدام الحكومـة للقـوة مصـداقية لاتهامات العمال الخاص بقمع الحكومة. وفي تلـك الفـترة من التـاريخ – الإنجلـيز- على وجه التحديد بـاتت سـلطة المراقبـة هي المسـيطرة، حيث حلت محـل مظـاهر العنـف

التقليدية. وعلى نحو واضح يشبه شكل اليقظة التي تضمن الأسرة المعيشية المنظمة، لم تخلق هذه السلطة المساواة بقدر ما قللت من شأن علامـات الاختلاف الماديـة عن طريق ترجمة هذه العلامـات إلى اختلافـات في النوعيـة والكثافـة والاتجـاه وقـدرة من التنظيم الذاتي الخاصة برغبة الفرد.

وأنا لا أوحى بقولى هذا بأنه ينبغي اسـتخدام الخيـال الأدبي البريطـاني لتحديـد أشـكال القمع أو لأداء أعمال التحرير، وإن كـان لمشـروعي هـدف سياسـى محـدد. فأنـا أرغب فحسب في تصوير خطاب الجنسانية باعتباره مشاركًا بعمق في شـكل الروايـة- إن لم يكن مسئولاً عنه على نحو مباشر- وبيان أن مشـاركة الروايـة، في الـوقت نفسـه، في إنتاج الذات التي تعـرف نفسـها وتـرى تلـك النفس بالنسـبة للأنفس الأخـرى بنـاءً على الاسـتراتيجيات نفسـها المضـفية للصـيغة الأنثويـة الـتي شـكلت الخيـال الأدبي. بعبـارة أخرى، فأنا أعتبر الخيال الأدبي وثيقة ووسيلة للتـاريخ الثقـافي. وأعتقـد أنـه سـاعد في صياغة الفضاء المرتب الذي نعترف به الآن على أنه الأسرة المعيشية، ذلـك أنـه جعـل هذا الفضاء مفيدًا تمامًا واستخدمه كسياق لتصـوير السـلوك الطـبيعي. والخيـال الأدبي بقيامه بهذا كله تحدى الأسس البديلة للعلاقات الإنسـانية. وبمـا أن تـاريخ هـذا المجـال الأنثوى مرسـوم على هيئـة تـاريخ سياسـي، فسـوف يحـدد بشـجاعة الخطـوط العامـة للخطوة الثقافية المؤثرة الـتي أعتقـد أن تفـوق ثقافـة الطبقـة الوسـطى يقـوم عليهـا بشكل مطلق. ويعني هذا أنه سـيعيد تمثيـل اللحظـة الـتي غـزت فيهـا الكتابـة الأسـرة المعيشـية وعـدلتها واحتوتهـا بنـاءً على الاسـتراتيجيات الـتي تمـيز الخـاص عن الحيـاة الاجتماعية وبالتالى تفصل الجنسانية عن التاريخ السياسي.

بينما عزل الآخـرون الاسـتراتيجيات النظريـة الـتي تضـفى صـبغة طبيعيـة على إخضـاع الذكر للأنثي، لم يبحث أحد المجاز الذي يفاضل بين الجنسين بحثًا دقيقًا حيث تربطهمـا معًا بالرغبة الجنسية. وإذا لم يكن هناك من يسأل لمـاذا وكيـف ومـتى أصـبح التفاضـل النوعي أس الهوية الإنسانية، فلا يمكن أن تساعدنا أية درجـة من التكلـف البلاغي على فهم القدرة المجملة لهذا المجـاز وتلـك المصـالح الحقيقيـة الـتي تخـدمها تلـك القـدرة حتمًا. ومصطلحا "ذكر" و"أنثى" أساسيان لسيميوطيقا الحيـاة العصـرية بحيث لا يمكن لأحد استخدامهما بدون درجة ما من أداء الاشارة التي تجعـل الـذهن محسوسًـا نفسـها الـتي يجب أن نفهم كيـف تعمـل ونـرغب في إضـفاء الصـبغة التاريخيـة على سـلطتها. وعندما نجرى قرعتنا السياسية في التشكيل الزوجي للنوع، فإننا نضع أنفسنا في داخل ربـاط مـزدوج كلاسـيكي، يحبسـنا في بـدائل ليسـت في واقـع الأمـر بـدائل بحـال من الأحوال. ويعني هذا أن أي موقف سياسي يقوم في الأساس على الهوية الجنسية يؤكد في النهاية الخيارات المحدودة التي يقدمها هذا النموذج الثنائي. وما إن نفكـر في هـذه البنية حتى تظهر العلاقات الجنسية كنموذج لكل علاقات السلطة. ويجعل هذا بالإمكـان رؤية الأنثى على أنها ممثل للإخضاع كله واستخدام ذاتيتها وكأنهـا شـكل من المقاومـة. ومع ذلك فإننا حين نرسم الصراع الاجتماعي داخـل الشـكل العـائلي تغيب عن أنظارنـا الانتماءات السياسية العديدة والمتناقضة التي يمثل أي شخص بعينه موقعًا لها. وتعمـل قـدرة الجنسـانية على الاسـتيلاء على صـوت الضـحية من خلال الانعكـاس بنفس قـدر استيلائها عليه من خلال الالتزام بالتنظيم الداخلي للنموذج.

ومع ذلك فهناك طريقة أدين فيهـا بكـل شـيء للحركـة النسـوية الأكاديميـة الـتي أبـدو منتقدة لها، ذلك أنه لو لم يكن مقبولاً الآن قراءة نصوص النساء على أنها نصوص نساء لما كانت هناك دعوة إلى إضفاء الصبغة التاريخية على هـذا المجـال من الثقافـة. وفي ضوء حقيقـة عـرض مجموعـة نورتـون الكاتبـات على أنهن جـزء من المسـح القياسـي للأدب البريطاني، وكذلك كمجموعة قائمة بذاتها، وفي ضوء حقيقة أننا الآن لـدينا أتبـاع ذكور للحركة النسوية يبذلون قصارى جهدهم للمشاركة في هذه الحركة، فأنا أشعر أن

الوقت قد حان لعمل تقييم لمواردنا. كما أن الوقت قد حان لدراسة سبب شعور النقد الأدبي في الوقت الراهن بارتياح تجاه الانتقاد الذي بدأ كنقد لكل من القانون التقليدي وللإجراءات التفسيرية التي يحركها القانون. ويجب أن يدلنا هذا على أنه من خلال شق مجال منفصل للنساء داخل النقد الأدبي، مازال من الواجب على النقد النسوى زعزعة ميتافيزيقا الجنسانية الحاكمة. وما زال نقاد التاريخ الأدبي متحفظين تجاه الفكرة الذكورية للسياسة باعتبارها ولكنهم لا يزالون متمسكين بها، حيث وفر المزيد والمزيد من المناطق في الدراسات الأدبية أرضًا لموضوعاتية الجنسانية التي تشجعها الحركة النسوية الأكاديمية. والواقع أن التقسيم الجنسي للعمل بهدد بإعادة إنتاج نفسه داخل الأكاديميا بينما تفسر بها الباحثات الأدب باعتباره تعبيرًا عن الذات الجنسية بينما يهتم الباحثون بأمور التاريخ والسياسة. وللقضاء على هذه العملية، أعتقد أنه يجب علينا قراءة الخيال الأدبي ليس على أنه أدب، بل باعتباره تاريخًا للفروق النوعية والوسيلة التي أعدنا بها إنتاج الشكل الطبقي والثقافى المحدد للوعي.

الهوامش

(*) Nancy Armstrong. "Some Call it Fiction: On the Politics of Domesticity" in Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism. Eds. Robyn R. Warahol and Diane Price Herndl. New Jersey: Rutgers University Press, 1997.

1. Ian Watt, The Rise of the Novel (Berkeley: University of California.1 Press, 1957), p. 57.

2. في The Long Revolution (New York: Columbia University Press, 1961). يعرض ويليامز كيف عارض البعد "الإبداعي" أو الثقافي للتجربة الاجتماعي أشكال السلطة السياسة القائمة خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر وانتصر. والواقع أن الباب الأول من هذا الكتاب يعطى الثقافة أولوية على المؤسسات الرسمية التابعة للدولة (كما كان يجب أثناء القرن الثامن عشر)، زاعمًا أن التاريخ الثقافي "أكثر من قسم، وهو مجال تغير خاص. وفي هذا المجال الإبداعي، التغيرات والصراعات الخاصة بأسلوب الحياة ككل متضمنة بالضرورة (ص 122). ويكمن في هذا الوعد بتوسيع فئة "السياسي" على نحو عريض لتشمل أسلوب الحياة" تلك الإشارة النقيضة إلى أن الممارسات السياسية هي كذلك فئة خاصة من "الكل". وتظهر الفكرة الثانية للسياسة في الجزء الثاني، حيث يصف ويليامز تلك العمليات التاريخية كزيادة الجمهور القارئ، والصحافة الشعبية، والإنجليزية الفصحى التي حولت من خلالها الطبقات الوسطى سلطة اللغة إلى سلطة سياسية. وهنا يسيطر التعريف الضيق للأحداث السياسية، كتلك التي تحدث في دور الحكومة، والمحاكم، والسوق، على البعد الثقافي "الإبداعي" للتجربة الاجتماعية. ويقول ويليامز إنه "كما أن 1688 تاريخ سياسي مهم، فإن 1695 مهمة كذلك في تاريخ الصحافة. ففي ذلك العام أعلن البرلمان تجديد قانون الترخيص لعام 1662، وأصبح المسرح معد تمامًا للتوسع" (ص 180). ولو كان ويليامز قد جمع بالفعل البيانات التي كانت ستكون سجل الحياة "كلها، كان من الممكن أن يخرج من تلك الدائرة. ولكن أثناء بناء التواريخ الثقافية كان ينحنى باستمرار للتراث ويتوقف قبل دخول المجال النسائي.

3. Virginia Woolf, A Room of One's Own (New York: Harcourt, Brace.3 and World, 1975), p. 69.

4. للاطلاع على رواية تراث أوائل القرن الثامن عشر الذي يربط الرواية بالثقافة الإجرامية، انظر شؤف Leonard Davis, Factual Fiction: The Origin of the English Novel (New York: Colombia University Press, 1983), PP 123-137 للاطلاع على الاعتراض على الروايات بسبب جاذبيتها شبه الإيروتيكية، انظر John Richetti, Popular Fiction Before Richardson's Narrative Patterns 1700-1734 (Oxford: 1969). وفي أحد أعداد مجلة أديسون Spectator على سبيل المثال، يحذر مستر سبكتاتور القراء من أخطار شهر مايو، حيث ينصحهم بأن النساء "يكن على نحو بعينه كيف يفتشن على القصص البطولية والشوكولاتة والروايات وما شابه ذلك من المثيرات، وهو ما أعتبر استعماله خطيرًا جدًا أثناء كرنفال الطبيعة الكبير هذا"، مقتطف في: Four Before Richardson: Selected English Novels 1720- 1727, William H. McBurney, ed. (Lincoln: University of Nebraska Press, 1963), p. ix. ومع ذلك يكتشف قرب نهاية القرن الثامن عشر شخص عدد كبير من المقالات التعليمية تحاكي رواية Northanger Abbey لأوستن دفاعًا عن بعض الأعمال الروائية باعتبارها الطريقة المناسبة لشغل وقت الفراغ. والروايات التي كان من المفترض أن يكون ذلك الأثر المفيد على الشابات كانت إما من إنتاج روائيات كان لهن رواج في عصر برني والروائيات الأخريات أو من تأليف روائيين كان يحتفون بالفضائل المنزلية ذاتها ويرون شكل السعادة المنزلية ذاتها على أنها المكافأة النهائية لعرض تلك الفضائل. وفي تلك الفترة، كما يوضح هومر و. براون، نشرت روايات بعينها بتحرير سكوت وباربو وكانت تميز بأنها قراءة مؤدبة، وعلى أساس هذا القدر المحدود والشاذ من الأعمال، بنى تاريخ الأدب في اتجاه للوراء زمنيًا (من كتابه Institutions of the English Novel (in the Eighteenth Century

5. أشار عدد من المؤرخين الاجتماعيين إلى أن نظام المصنع، ومعه الهيمنة الاقتصادية للطبقات الوسطى الجديدة، كان موقوفًا حتى بداية القرن التاسع عشر، وفي كتاب The Making of the English Working Class (New York: Random House, 1966) p.198 يشير إ.ب. طومسون إلى أن خوف النزعة اليعقوبية أفرزت تحالفًا جديدًا بين ملاك الأراضي ورجال الصناعة قسم المقاومة التقليدية للتحول الصناعي، وفي كتاب The Machinery Question and the Making of Political Economy (Cambridge: Cambridge University Press, 1980) تشرح ماكسين برج كيف أن تطور الاقتصادي السياسي باعتباره منطقًا لحل المشاكل في نهاية القرن الثامن عشر على رؤية التحول الصناعي كأنه حل وليس مشكلة يجب تجنبها بأي ثمن. وفي ظل تلك الظروف رأى مؤلفون عديدون لأول مرة كيف أنه كان لأشخاص عديدين مصالح اقتصادية مشتركة مع رجال الصناعة ووصفوهم على أنهم طبقة. وفي كتاب Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel (New York: Oxford University Press, 1987) أمضى قدمًا بهذه المقولة بالإشارة إلى أنه جرى إقناع جماعات اجتماعية عديدة تتراوح بين صغار الأعيان والعمال المهرة قبل أن تشعر بأن هناك مصالح اقتصادية مشتركة فيما بينها إلى حد كبير بواسطة مؤلفين غير معروفين لنا اليوم كي يقبلوا فكرة الحياة الشخصية التي تركز علية نوع المرأة التي يرغب الشخص الزواج منها ونوع السعادة التي توفرها (ص 59-95).

6. عند مناقشة فويرباخ، لا يؤكد ماركس فقط على أن "الأفكار الحاكمة" الخاصة بحقبة ما هي أفكار الطبقة الحاكمة التي "تنظم إنتاج وتوزيع الأفكار الخاصة بعصرها" (ص 64). كما يتوقع أنه أثناء الحقبة الحديثة سوف يصبح إنتاج وتوزيع الأفكار (إى إنتاج الوعي) على قدر متزايد من الأهمية بالنسبة للحفاظ على "الدولة" البورجوازية وبالنسبة لتفككها المحتمل، The German Ideology, Part One, C.J. Arthur, ed. (New York: International Publishers, 1985) ودون الرجوع إلى الفلسفة المثالية التي سعى منها ماركس إلى إنقاذ "إنتاج الأفكار"، يطبق جرامشى التناقش الكامن في فكرة ماركس الخاصة بالعمل على العمل الفكري. فالمفكر لا يرتبط بالضرورة بالطبقة الحاكمة من خلال إعادة إنتاج الأفكار الموروثة من الماضي وإنما قد يوسع في لحظة من اللحظات أفقه السياسي بإعارة الوحدة والتماسك لوجهة نظر إحدى الجماعات الناشئة، The Modern Prince,and Other Writings (New York: International Publishers 1957) وفي Hegemony and Socialist Strategy, Winston Moore and Paul,Cammack, trs. (London: Verso 1985) يحدث إرنستو لاكلو وشانتال موف هذا المبدأ بالنسبة للمجتمع ما بعد الحديث بتوسيع أفكار جرامشى الخاصة بكل من السلطة والمقاومة. وحيثما يختفي بالفعل الفرق بين الإنتاج بالمعنى التقليدى وإنتاج المعلومات، يتلاشى كذلك العداء بين العامل وصاحب العمل. وحيثما يمكن التعامل ذات مرة مع هذه الاستقطابات على أنها أمر مسلم به، حينئذ يصبح من الصعب إلى أقصى حد خلق الاستقطابات على امتداد الخطوط السياسية. ويجد لاكلو وموف أنه من الضروري التغاضى عن اعتماد جرامشى على ظهور العمل في صراع مع رأس المال والاتجاه بدلاً من ذلك إلى العمل الفكري الخاص بالإيجابيات والسلبيات خارج مستنقع التعادلات المعاصر. للاطلاع على تحليل مهم آخر للسلطة في المجتمع ما بعد الحداثي، انظر, Bonaventura de Sousa Santos "Law and Community: The Changing Nature of State Power in Late Capitalism," International Journal of the Sociology of the Law (1980).8: 379- 397

7. Michel Foucault, the History of Sexuality, vol. 1, An Introduction, Robert Hurley, tr. (New York: Patheon, 1978).

8. Discipline and Punishment: The Birth of the Prison, Alan Sheridan, tr. (New York: Vintage.

9. في The Imaginary Puritan: Literature an the Origins of Personal Life Berkeley: Univ. of California Press 1992)) أشرح أنا وتيننهاوس باستفاضة كيف أن الثورة الإنجليزية فشلت في إنتاج التحولات الأساسية التي تميز الثورة السياسية. ونحن نحاول تقديم الأسباب التي تدعم وجود تعريف وافٍ على نحو أكبر للسياسي، حيث نوضح أنه بينما لم يحدث التغير السياسي، بالمعنى الضيق، فقد كان التغير الثقافي عميقًا ودائمًا. وقبل أن تكتسب الطبقات المتوسطة الحديثة سيطرة سياسية، وقبل اكتسابها السيطرة على مجلسي البرلمان بفترة طويلة، اكتسبت طبقة جديدة من المفكرين الهيمنة على الثقافة الأرستقراطية حيث ترجمة النزعة البيوريتانية إلى ممارسات دنيوية (علمانية) تشكل الحياة العائلية والحياة الشخصية.

10. قلت ذلك باستفاضة في Desire and Domestic Friction وقد بدأ هذا المقال كنسخة من المقدمة ثم تطور إلى بحث نظري في جدلى مع الأدب والتاريخ والنزعة

النسوية الأكاديمية. وأحيـل القـراء إلى الكتـاب للإطلاع على الأدلـة الـتي تـدعم الخـط العام المختصر بالضرورة للأحداث في تاريخ الجنسانية الحديثة الـتي تشـكل جـزءًا من هذا المقال.

11. في "The Mother Made Conscious': The Historical Development of a Primary School Pedagogy," History Workshop (1985), vol 20 بحثت كارولين سـتيدمان السـبب المنطقي وحللت العمليـة الـتي جـرى بواسـطتها مـد تكنيكات تربيـة الأمهـات لأطفـالهن إلى خـارج الأسـرة المعيشـية، وأصـبحت، من خلال إنشاء النظام التعليمي القومي، الدعائم الرقيقة لثقافة مؤسسية جديدة ولكنها صارمة.

12. انظـر على سـبيل المثـال The Peter Stallybrass and Allon White, Politics and Peter Clark, Poetics of Transgression (London: Methuen, 1986) The English Alehouse: A Social History 1200- 1830 (London: Thomas Walter Laqueur, Religion and,Longman 1983) Responsibility: Sunday Schools and Working Class Culture 1780-1850 (New Haven: Yale University Press, 1976)

13. Maria Edgeworth and Robert L. Edgeworth, Practical Education (London, 181) 2: ix الاقتباسات التي في النص من هذه النسخة.

14. للاطلاع على مناقشة للنزعة الأبوية التي ظهرت لمعارضة نظـام السـلطة الأبويـة في الكتابة البيوريتانيـة في القـرن السـابع عشـر، انظـر Leonard Tennenhouse, Power on Display: the Politics of Shakespeare's Genres (New York: Methuen 1986) وخاصة الفصل الذي عنوانه Family Rites. عنـد مناقشـة بـديل نظام السلطة الأبوية الذي ظهر في نهاية القرن السابع عشر وبدايـة القـرن العشـرين في العـائلات الأرسـتقراطية، يقابـل رانـدولف ترومبـاخ مصـطلح "الأبـوي" بمصـطلح "الحيـاة العائليـة" الـذي يشـير بـه إلى الأسـرة المعيشـية الحديثـة. وهـذا التشـكيل الاجتماعي تخولـه السـلطة العلاقـات الداخليـة للنـوع والجيـل وليس بواسـطة التشـبه بعلاقات السلطة الخارجية بين الملكة والرعية أو بين الرب والإنسـان، The Rise of the Egalitarian Family (New York Academic Press, 1978, pp 119-163

Kathleen M. Davis, "The Sacred Condition of Equality- How Original were Puritan Doctrines of Marriage?" Social History: 5: 570 (1977) يقتبس ديفيز هذه القائمة من,John Dod and Robert Cleaver A Godly Forme of Householde Government (London, 1614)

16. انظر

Brian Simon, Studies in the History of Education 1788-1870(London: Lawrence and Wishart, 1690), pp 1-62

17. Charlotte Bronte, Shirley, Andrew and Judith Hock, eds. intellats all (Harmondworth: Penguin, 1974), p. 114

اقتباسات النص من هذا الطبعة.

E.P. Thompson, pp. 680- 685.18

الرغبة والشخصية النسائية:

تحليل نقدى لنظرية السرد النسوي

أونر ماكاتريك والاس(*)

ترجمة: سونيا فريد

في بداية رواية حياة وغراميات الشيطانة (1983) لفاى ويلدون، تقرر روث أنها لن تحتمل خيانة وإساءة زوجها. تعبر روث عن رغباتها وهي: "أريد الانتقام. أريد قوة. أريد مال. أريد أن يحبنى أحد دون أن أحبه في المقابل" (43) وتضع خطة لتنفيذها، تخرق روث عدة قوانين حين تنتقل من الإذعان السلبي للرغبة الفعالة. أولاً، والأكثر وضوحاً، تخرق قوانين السلوك النسائي وهي ما تصفه بـ "صلوات ربة المنزل الصالحة." ثانياً، تغير عقيدة أساسية في السرد التقليدي وهي أن تكون المرأة سلبية أكثر منها إيجابية. وأخيراً، يخالف سلوكها نظريات السرد النسوى التي تعتبر أن تصرف "روث" العدواني المدمر تكراراً لمعايير الأبوية كما جرى التعبير عنها في السرد. إن قصة روث ومثيلاتها اللاتي يحاكين مقاييس السرد الذكوري يشكلن مشكلة خطيرة لنظريات السرد النسوي. في هذه المقالة، سأرصد هذه النظريات لأستكشف منطقها، بينما أبرهن أنها تفرض أسلوبًا سرديًا يحول دون رغبة وفعل المرأة.

تمت قراءة قصة "الشيطانة " لويلدون على أنها تنويع على أسطورة فاوست [1]. هذه القصة خاصة في رؤية جوتة الرومانسية تعرض لتناقض ثرى بين علاقة الرغبة والفعل الذكوريين بالسرد ومطالبة روث بحقها في الرغبة والفعل الذي يستهل السرد [2]. فاوست مثل روث يعلن أحقيته في الرغبة ويبنى قصة حياته على القدرة اللانهائية على الرغبة. يشير بيتر بروكس أن فرويد في وراء مبدأ الرغبة يعتبر فاوست "رمزًا بارزًا لسعى الرجل الذي لا يمكن إشباعه " (45). وفقًا لنظريات بروكس عن السرد السعى الفاوستي يخلق السرد: "لابد أن توجد رغبة في بداية السرد، حالة من الإثارة الأولية تحتم حدتها خلق حركة والشروع في الفعل وبدء التغيير" (38). تعبير فاوست عن رغباته وعن رغبته في الرغبة يترجم لفعل سردي، سعى للأمام وفقاً لحركة متسلسلة غائية. إذا كانت روث تشترك مع (فاوست) في حدة الرغبة والتكريس لها، ألن تكتسب قصتها صفات السعى الفعال نفسها تجاه هدف؟

لسوء حظ روث ارتباط الرغبة والفعل بالذكورة (في النموذج الطولي الذي يشرحه بروكس) يعني أن الحركة السردية متهمة بشكل مضاعف بأنها تتحدى الافتراضات التقليدية عن سلوك بطلات السرد وبعض الافتراضات النسوية عن بنية قصص النساء. وفقاً لهذه الافتراضات تصبح القصص التقليدية مثل "فاوست" والسرد نفسه غير قادرين على التعبير عن الرغبة الأنثوية ولذا يجب رفضهما وتفضيل أشكال أخرى كالشعر الغنائي على وجه التحديد. على عكس السرد الذكوري الطولي الذي يصفه "بروكس" على أنه "الإثارة التي تخلق ما هو قابل للسرد كحالة من تدافع المشاعر أو الشهوة أو الطموح أو السعى وتعطى السرد مفهومًا مستقبليًا،" تطرح النظرية النسوية خلودًا شعوريًا يرتبط بأجساد النساء والرغبة الأنثوية. على سبيل المثال، تفترض جوليا كريستيفا وجود "دورات وحمل، التكرار الأبدى لإيقاع بيولوجي يتطابق

مع إيقاع الطبيعة ويضفى صبغة دنيوية ذات قولبة صادمة لكن تناسقها وتناغمها مع تجربة الزمن شديد الذاتية، الزمن الكوني، يؤدى لرؤية دورية وسعادة تفوق التعبير" (191). اشتقاق الرغبة الغنائية من المرحلة قبل الأوديبية أي قبل دخول الشخصية في الزمن الطولى للتاريخ والسرد يؤكد على الخلود الغنائي. لذا- كما تفسر سوزان فريدمان-. الخطاب الغنائي يكرر الرغبة في العلاقة المتخيلة القديمة بين الأم والطفل؛ بينما الخطاب السردي يعكس ما جاء فيما بعد من سيطرة الأب. اللحظات الغنائية في النص قد ترمز لرغبة لا حدودية للتوحد الأبدى مع الأم بينما التسلسل الطولي للسرد قد يعبر عن انفصال الطفل عن الأم ودخوله لعالم وقانون الأب. (165)

لدينا إذًا من ناحية السرد المكرس للزمن الطولى والمستوحى من الرغبة الذكورية ومن ناحية أخرى الشعر الغنائي المكرس للخلود والأبدية ومستوحى من السعادة.

سأقوم بتوظيف مصطلحي "السرد" و"الشعر الغنائي" كالتالي: السرد هو التعبير عن الحركة الطولية الغائية المرتبطة مجازاً، إن لم تكن تحرك بواسطة الرغبة الذكورية. الشعر الغنائي هو محاوله هدم طولية السرد بتقديم خلود مرتبط بالرغبة الأنثوية. إن تضاد المصطلحين يجب ألا يخفى اعتماد كل منهما على الآخر. الشعر الغنائي يتضمن السرد من ناحية أن الزمن الطولى في أي قصة يوضع في الإطار الأبدى المتمثل في "كان يا ما كان" أو "عاشا سعداء للأبد" إن قصة الإنسان كفرد والتاريخ المسيحي الزمني يتناولان الأبدية في أصولهما ونهاياتهما. حين تربط سوزان فريدمان الحالة قبل الأوديبية بالشعر الغنائي وتصفها أنها "مثل اللحظة الشعرية في أنها خالدة ولا حدودية، ملائكية وفردوسية" (165)، فهي تربط مجازاً البنية السردية والمفاهيم المسيحية للتاريخ بتطور الفرد بحيث يزداد وضوح أهمية الشعر الغنائي.

السرد يدور حول المسار الطولى لحياة الإنسان من مرحلة ركود الرحم ما قبل الدنيوية إلى خلود الموت. بالطريقة نفسها تبدأ الرؤية المسيحية للتاريخ بأمان وبراءة الفردوس وتنتهى بالعالم والزمن. في كل من مجازات التحليل النفسي والمسيحية، الحياة الإنسانية في جوهرها منقوصة. هي صراع طولى معيب يصاغ بواسطة حالات من الجمال والسكون. مثلما أن هدف الوجود المسيحي هو القيام بعمل الرب حتى يأتى موعد العودة للفردوس، كذلك تعرض ديناميكية الموت في التحليل النفسي الحياة كاختيار للموت الحقيقي. بهذا يصبح عمل الإنسان هو "تتبع طريقه للموت ومقاومة كل وسائل العودة للوجود الاصطناعي فيما عدا ما هو متأصل داخل الكائن نفسه" (فرويد 72). بالطريقة نفسها يعبر السرد عن حالة معيبة ونهاية تلك الحالة. إذاً بداية القصة هي سقوط لعالم السرد، خلل أو صراع يمزق صيغة الشعر الغنائي خالقاً بذلك احتياجا لحدوث أشياء. هذا ما د.أ. ميلر "أشكال من انعدام الوزن، إثارة وقصور عام." المشهد الشعري للمنزل الأمن أو الحديقة المسيجة من حيث تبدأ الشخوص مغامراتها هو المادة الخام للسرد التقليدي من "توم جونز" إلى العقل والعاطفة. هذه الأماكن توحى ببيئة رحمية، مساحة بيضاء سيدخل فيها حدث وبالتالي الزمن الطولى فيتحول الشعر الغنائي لسرد[4]. عادة ينتج هذا الحدث عن خلل في اللحظة الشعرية نفسها، عن توازنات اصطناعية لا يمكن الإبقاء عليها. الشخوص تجعل شيئًا يحدث وبالتالى تهبط للسرد. إنهم مثل فاوست وروث يعلنون رغباتهم ويترجمونها لأحداث سردية تسير للأمام.

لكن حين تكون الشخصية امرأة فإن تحديها للحالة الشعرية يمثل تحديًا أكبر للنظريات النسوية التي تؤمن أن الخلود والرغبة الأنثوية بديلان للسرد. تعبير روث عن الرغبة يستهل القصة التي تميز نفسها عما أسماه بروكس "القصة الأنثوية" وهي "مقاومة أو

يمكن أن نسميها تحمل: انتظار (ومعاناة) حتى يسمح لرغبة المـرأة أن تكـون رد فعـل لرغبة الرجل" (330). لكن رغبتها والفعل الذي تتسبب فيه تخالفـان تبـنى3 النظريـات الأنثوية لفكرة الشعر الغنـائي. كمـا سأوضـح، التفضـيل النسـوى للشـعر الغنـائي على السرد يأتي على حساب المرأة حيث إن الشعر الغنائي قد يعني السـلبية والوقـوع في شرك تماماً مثلها يعنى السعادة. سأرصد أولاً المنطق النظري للشعر الغنـائي وأتحـرى أخطاءه قبل أن أتناول أمثلة نصية لعيوب الشعر الغنائي وحل السرد لهذه العيوب.

رأينا من قبـل كيـف يمكن رؤيـة السـرد على أنـه السـقوط من عـالم الشـعر الغنـائي، النظريــة النسـوية تسـتمر في تفضـيل الشـعر الغنـائي من خلال عـدة اسـتراتيجيات: البرهنة على الذكورية المتأصلة في السرد وربط مجازات شـعر مـا قبـل السـقوط من الجنة بالأنوثة وبرهنة أن الشعر الغنائي هو الشكل الوحيد الذي يمكن أن يعبر جيداً عن التجربة الأنثوية. الشعر الغنائي يثير نقدًا مهمًا وهو كيف يمد السرد فـروق الجنـدر كمـا تتساءل فريدمان "هـل السـرد قصـة طاغيـة يجب أن تقاومهـا المـرأة بصـفتها من يتم احتلالها والتآمر عليهـا؟" (162). رغم أنهـا تجيب عن هـذا السـؤال بـالنفي مبرهنـة أن "السرد نفسه به إمكانية تعدد الآراء وتعدد الأصوات" إلا أنها ترى أن قوة السرد تتحقق "باقتحام السرد التقليدي" (180). إذا "السرد التقليدي" يحتفظ ضمنياً بقوته الطاغيــة. ارتباط السرد بالذكورة منحه سمعة سيئة. لأن النفس التي يشكلها السرد ذكورية ولأن السرد يتسبب في هذا العنف في مـواطن الضـعف المحتومـة للتصـوير [5] فقـد رفضـته كاتبات مثل "فيرجينيا وولف" وفضلت "خلود" "كان يا ما كان" الـذي يسـتهل القصـص أكثر منه يكونها. هنا النمـط الـدوري للرغبـة الأنثويـة لا يحتـاج أن يخشـى الطوليـة. إذًا الشعر الغنائي أكثر مثالية من السرد. كما أنه يربط الشعر الغنائي بما قبل الخروج من الجنة كما فعلت فريدمان تقدم النظرية الأنثوية الوجود الشعري على أنه بـرئ " وقبـل الخطيئة" وأرفع مقاماً من السرد.

كما أنه يمكن رؤيـة "السـقطات" المسـيحية والسـردية في التحليـل النفسـي حيث إن الخلود الفردوسي أرفع مقامًا من طولية الحياة الإنسانية. وفقًا للتحليـل النفسـي هـذه الرفعـة تـأتي من عـدة مصـادر. على سـبيل المثـال مغـادرة المرحلـة قبـل الأوديبيـة والدخول في الزمن الطولى يعنى الذات. با أن المـرأة طالمـا حـرمت من هـذا الوضـع فإن البقاء في الجنة قد الحصول على وضع يكون مرضيًا أكثر. يفترض أن تعتبر المرأة الزمن الشعرى أكثر ملاءمة لأنه زمن الطبيعة أي زمن جسدها، وهو ما يتضح في تأكيد "كريسـتيفا" على "الإيقاعـات البيولوجيـة." بالمطالبـة بالشـعر الغنـائي للمرحلـة قبـل الأوديبية، تقدم الناقدات النسـويات شـكلاً شـعريًا أكـثر بـراءة وأرفـع خلقًـا من طوليـة الشخوص والسرد.

شيء آخـر في صـالح الشـعر الغنـائي هـو أن السـرد من الناحيـة البنيويـة قـد يسـكت التجربة النسائية بما فيها مـا تتعـرض لـه كريسـتيفا. جوانـا روس تشـرح لمـاذا الشـعر الغنائي ليس فقط مفضلاً أخلاقيًا بل إنه الشكل الأكـثر ملاءمـة لتمثيـل تجربـة المـرأة. القصة التي تهيمن على الثقافية الغربية من أسطورة فاوست لسيرة الإسـكندر الأكـبر هي أساطير لا يمكن أن تستخدمها المرأة لأن بنيتها تسلم بالفروق الجندرية الصــارمة. ترى روس أن الشعر الغنائي يتحدى أسطورة الرجل لأن "الكاتب الـذي يسـتخدم بنيـة الشعر الغنائي يجعل صورًا أو أحداثًا أو مشاهد أو ذكريات تركـز على مركـز غـير معـبر عنه وغير مرئي، لا يمكن لفعل تقوم به الشخصية المركزية أو سلسلة أحـداث تجسـيد ما يعنيـه الفنـان في تعبـيرات واضـحة ولا لبس فيهـا وسـهل فهمهـا" (87). إذًا تصـدق النظريــة النســوية على الشــعر الغنــائي من خلال مجموعــة متنوعــة من المصــادر: الأسطورة المسيحية ومجاز التحليل النفسي وتاريخ الأدب النسائي.

لكن كيف تعبر هذه الصلات عنا؟ هل الربط المجازي بين هذه العوامل يعنى أننا يمكن أن نعتبر الشعر الغنائي أنثويًا والسرد ذكوريًا – أي خطر أبوي؟ هذه الخطوة ذات فوائد أيديولوجية. يوحي ربط تجليات وولف بإيقاع حياة المرأة المنزلية بأن زمن المرأة أكثر أصالة وأكثر طبيعية من الزمن التاريخي. ربط التجربة النسائية بالسمو يرسى شكلاً من المعرفة منفصلاً عن البنيات الدنيوية الطولية الأبوية والتي لم يكن للمرأة مكان فيها. الربط بين تجربة المرأة والمرحلة قبل الأوديبية يؤكد شكلاً للوجود أكثر اكتمالاً وغير مشوب بالفروق. لكن على الرغم من أن عدة ناقدات نسويات يرين أن الشعر الغنائي أعلى أخلاقياً من السرد وضروري لتعبير المرأة عن نفسها فإن هذا التفضيل يتغاضى عن بعض العيوب.

إحدى مشكلات استخدام الشعر الغنائي للتعبير عن تجارب المرأة هي صعوبة تعريف الرغبة الأنثوية. في التحليل النفسي ترتبط الرغبة الأنثوية دائماً بالرغبة قبل الأوديبية ورغبة الطفل في الأم. كما في قول فريدمان سابق الذكر "اللحظات الشعرية في نص قد ترمز لرغبة لانهائية ولا حدودية للتوحد مع الأم بينما التطور الطولى للسرد قد يصور انفصال الطفل عن الأم متمثلاً في دخول العالم وقانون الأب" (165). لكن ربط الرغبة الأنثوية بالمرحلة قبل الأوديبية هو تخمين محفوف بالمخاطر. إرجاع ما نعرفه عن الرغبة الشبقية الأنثوية (والتي عرفت فقط بعد اللغة والتفرقة الجنسية وبالتالي متضمنة في النظام الرمزي) إلى المرحلة قبل الأوديبية يكرر نماذج الرغبة الذكورية. تشير لوس إيريجاراي أننا "يمكن أن نفترض أن أي نظرية عن الذات هي حصريًا ذكورية. حين تسلم المرأة بهذه النظرية لا تدرك أنها تتخلى عن خصوصية علاقتها بما هو تخيلي" (المرآة 133).

حتى لو كان هذا التخمين شديد الدقة فإن مطابقة الرغبة الأنثوية بالمرحلة قبل الأوديبية يغير معنى كلمة "الرغبة." الرغبة التي عرفها لاكان على أنها نقص هي دالة لغوية تنتج عن الفجوة بين الاحتياج والمطالبة. تعبير الذات عن القيود الدالة يظهر الرغبة في الكينونة (مجموعة كتابات لاكان 263). الرغبة "التي تصدر عن حيوان تحت رحمة اللغة" (264) هي رمز ضمنى للمرحلة قبل الأوديبية. بما أن المرحلة قبل الأوديبية تسبق اللغة فهي أيضًا تسبق الرغبة. عرض الرغبة الأنثوية على أنها رغبة ثنائي الأم والطفل يؤدى إلى لبس بشأن مصدر الرغبة: هل هو الأم أم الطفل؟ الفصل بين العناصر يخالف فكرة الثنائي لكن قد تكون لإجابات هذه الأسئلة عواقب حقيقية. إما أن تبقى المرأة طفلة أو تصبح أماً.

لو الرغبة الأنثوية ترجع للمرحلة قبل الأوديبية يتم ربطها بالطفولة. من ترغب لن تتحول أبداً لذات. قد تقول الناقدات النسويات إن هذه هي الفكرة. لأن المرأة مسلوبة منها الذاتية يجب أن تتبنى الرغبة قبل الأوديبية أكثر من أن تطمح لنظام حصري. لكن هذا التناول يولد كل عيوب رد فعل "سآخذ لعبى وأذهب للبيت." تبقى المرأة في المنزل وحدها. التزام البيت والمطالبة بالرغبة قبل الأوديبية ورفض الذاتية ينقصه أشياء كثيرة. بغض النظر عن كيف يتم النظر للرغبة، سواء قبل أوديبية أو ناضجة، المرء بدون ذاتية يعتمد على ذوى الذات. إذًا المطالبة بالشعر الغنائي والرغبات قبل الأوديبية يعزز تبعية المرأة. الاعتماد على الشعر الغنائي لوصف تجربة المرأة يقضى على فرصها لخوض أي تجارب.

لكن لو وسعنا إدراكنا للرغبة قبل الأوديبية ليشمل ثنائي الأم والطفل لا زلنا سنواجه مشاكل أكثر. تشير كريستيفا لهذا الثنائي على أنه أكثر حالات الرغبة أنثوية. بينما يمثل هذا الثنائي الرغبة أو حتى السعادة الفردوسية التي تمنحها الأمومة للمرأة، تظل كل

المجازات الأخرى (قبل الأوديبية والفردوسية والشعرية) تصف حالة يتم فيها إشباع كل الاحتياجات ولا توجد حاجة للتعبير عن الرغبة لكن دون طرح السـؤال "من يشـبع هـذه الاحتياجات؟" الشعر الغنائي الذي يتم تقييمه وفقـاً لمن يلـبي احتاجـات الطفـل يعتمـد على الأم التي تلزم المنزل والتي، على الأقل في الطبقة الوسطى، تعتمـد ماديـاً على زوجها. إن مطالبة وولف بـ "500 جنيه وغرفة تخصني" هي رؤية للإبـداع الأنثـوى على أنه مستقل عن نزوات الآخرين لكنه في الواقع مبنى على نظام يشمل الطبقة والإرث والنسل الأبوى ورأس المال. فكرة أن بعض الأشكال الأنثويـة، سـواء النص أو الرغبـة، يمكن أن تستقل عن البنيات الاجتماعية الاقتصادية منقوصة. تفسـر ريتـا فيلسـكي في جندر الحداثة أن التحليل النفسي في ذاته ينطوى على أشـكال من التبعيـة الاجتماعيـة والاقتصادية:

التوظيف النفسي (للتحليل النفسي) في عالم مثالي وأمومي وبدائي هو في حد ذاته دالة على خصخصة الأسرة في الثقافة الغربية حيث تنحصر مسئولية المرأة في العناية بالأطفال وعلى ظهور معايير للذات تعرف المرأة على أنها مخلوق طبيعي وعاطفي في سياق تزايد الفصل بين العالمين الخاص والعام. زمن المرأة لا يمثل الدنيوية العنصرية الدورية خارج التطور الطولي والتاريخي بقدر ما هو مرتبط بعمليات التحديث التي نتج عنها ظهور الأسرة النووية وتقديم العالم الأمومى التخليصي.(39)

المجـاز قبـل الأوديـبي يخفى نظامًـا تعتمـد فيـه المـرأة على الرجـل. التكـرار الـدوري والاحتياجات الملباة دائماً تعكس بشكل مخيف الوضع المنزلى بدائرة الأعمال المنزليـة والدعم المادي المسلم به. إذا يمكن أن توصف رغبة المرأة على أنها فردوسـية وقبـل أوديبية ومليئة بالسـعادة لكن يمكنهـا بسـهولة أن تتخـذ شـكل العبوديـة المنزليـة. هـذا الشكل قد يبدو غير واضح لكن نظرة فاحصة للأعمال النقدية عن الشعر الغنائي توضح العلاقة أكـثر. كيـف ننتقـل من اللحظـة الشـعرية وهي مرحلـة خالـدة وسـامية لـروتين الأعمال المنزلية اليـومي؟ مفهـوم كريسـتيفا للإيقـاع الشـعرى للـزمن الأنثـوى يرتبـط بوضوح بما هو منزلي. بوصف الزمن الأنثوى على أنـه "دورات وحمـل، التكـرار الأبـدى لإيقاع بيولوجي" (191). هذا على عكس مفهوم الزمن كـ "خطة، تكشف غائيًا وطوليًـا ومستقبليًا: الزمن كرحيل وتطور ووصول أن الزمن التاريخي" (192). توضح كريستيفا التناقض بين الفضاء المنزلى الشخصي والفضـاء الاقتصـادي العـام. فمن ناحيـة تصـف "الحمل" الذي يمر به الجسد الأنثوى فقط الخاص ومن ناحيـة أخـرى الخطـة الطوليـة للعالم العامل ورحيل ووصول النظام العام للنقل. وهكذا فإن الزمن الأنثوى من وجهـة نظر كريستيفا هو فعل المرأة وهو دائرى لأنه لا يتم أبداً.

تربط فريدمان هذا الزمن الأمومي بالشكل الشعري بتتبـع ربـط كريسـتيفا بين الـزمن التاريخي ونظام رمـزي يتنـاقض مـع "العلامـاتي" في ثـورة اللغـة الشـعرية، إذًا تربـط كريسـتيفا الـوقت باللغـة ممـا يمكن فريـدمان من ربـط الدوريـة والحمـل بالأشـكال الشعرية خاصة الشعر الغنائي. فكـرة "العلامـاتي" ترسـخ العلاقـة بين اللغـة الشـعرية والتحليـل النفسـي. لـذا رغم أن العلامـاتي والشـعري والكورسـي والقبـل أوديـبي لا يظهرون في لغة أو حياة الذات (لأنهم يسبقون اللغة والذاتية)، ترتبط التجربة النسـائية المنزليـة مجازيـاً وشـرطياً بالشـكل الشـعري. هـذه لكن أن نقـول إن الشـعر الغنـائي بالتالى يعكس حالة وجـود نسـائية هـو مثـار للجـدل حيث إن حـالات الرغبـة لا تنعكس أوتوماتيكياً على الأشـكال الشـعرية [6]. كمـا أن الشـعر الغنـائي لا يصـف دائمًـا تجـارب ورغبات كل النساء خاصـة مـع السـلبية والطفولـة الـتي يؤيـدها الشـعر الغنـائي. ربـط الشعر الغنائي بـالمرأة يتغاضـى عن التجـارب الـتي لا تتطـابق الاسـتراتيجية الشـكلية.

تحذر فيلسكي من هذا الربط حين تشير إلى أن "محـاولات تعريـف الأشـكال والبنيـات الأدبية بتعبـيرات جندريـة (كبرهنـة على أن السـرد بصـفته شـكلاً غائيًـا هـو ذكـوري في جوهره) ليست فقط غير مثمرة للنسوية لكنهـا أيضًـا تبـدو تجريديـة بشـكل غـير ملائم وتحاول حصر النظرية النصية في قضايا أيديولوجية عن الفروق في الجندر بينما لا تعير اهتمامًا كافيًا لما تقرأه وتكتبه النساء بالفعل" (وراء الجماليـات النسـوية 42-43). ينتج عن هذه الاستراتيجيات النظرية "توجيه اتهامات لكتابات الناقدات النسويات بأنهـا غـير مختلفة بما يكفى وتعجـز عن استئصـال كـل آثـار الهيمنـة الذكوريـة من لغتهـا وبنياتهـا ومواضيعها" (43). لذا السرد الذي تفسر فيه أفعال ورغبـات الشخصـية النسـائية على أنها تتحدى المعايير الأبوية بشـكل منقـوص تكـون بنيتـه الشـكلية ليسـت متمـردة بمـا يكفي.

لكن المشكلة الأساسية في النموذج الشعري للرغبة الأنثوية والخـبرة النسـائية ليسـت جوهرية ولا التخمين الذي يجعل الرغبة الأنثوية انعكاسًا لمرحلة مـا قبـل الأوديبيـة. في النهاية لا يتحتم على الشـعر الغنـائي أن ينطبـق على كـل التـاريخ وكـل النسـاء لـيرمز للرغبة الأنثوية البرجوازية الحديثة. لكن كرؤية وكشكل مميز للخطاب، الشـعر الغنـائي يجعلنا نتجاهل الظروف التي تؤدي له. قد يصبح الشعر الغنائي الفردوسـي فخًـا قاسـيًا أكثر منه متعة، ويصبح الإبقاء عليه أصـعب ويكـون مهـدداً أكـثر ممـا يتوقـع بعض النقـد النسوي. حـتى فيرجينيـا وولـف الـتي يشـار لهـا أنهـا مريـدة بنيـة الشـعر الغنـائي تقـر مشكلات الوجود الأنثـوى المشـتق من الـزمن الأمـومي الـبيولوجي الـدوري. شخصـية سوزان في الأمواج، وهي خير ما يمثل هذا الوجود. دائماً صـامتة وغاضـبة. حين تقـارن نفسها بأصدقائها الأكثر حركة تقول:

> **لن يكون لدى أي شيء غير السعادة الطبيعية، هذه سترضيني. سآوى للفراش متعبة. سأستلقى كحقل يدر محاصيل على دورات. سأملك أكثر من "جيني" وأكثر من "رودا" حين يأتى موعد موتي. لكن على الجانب الآخر، بينما أنتم متنوعون وتضحكون على أفكار وضحكات الآخرين سأكون أنا كتيبة وغاضبة وكما أنا دائماً أرجوانية. سأمتهن ويصبح جلدى سميكًا من العاطفة الحيوانية الجميلة للأمومة. (132)**

توحد سوزان حالة الشعر الغنائي تمنحها وعيًا شديدًا بالعـالم الطـبيعي ولـذا يـؤتى مـع برؤى قد يتغاضى عنهـا الشـكل السـردي. لكن تـأرجح موقفهـا من الخلـود الفردوسـي واضح وهي تجد نفسها ملتهمة بواسطة بيولوجيتها الـتي هي قـدر. فـردوس ثنـائي الأم والطفل قبـل السـردي يضـفي نوعًـا من الاكتمـال والخـبرة الـتي لا يمكن أن تتضـمنها الأنظمة الأبوية لأنها نسائية بشكل حصري. لكنـه في الـوقت نفسـه يضـفى بريقًـا على المهانة والملل واللا جدوى التي يتصف بها الوجود النسائي (وأحيانـاً الرغبـة النسـائية). إدراك حدود هذا الثنائي قد يدفع المرأة للخروج من الجنة ودخول السرد. قد تـدرك أن السـعادة الشـعرية يتم الحصـول عليهـا على حسـاب رغباتهـا وذاتيتهـا. قـد تسـقط في السرد، في طولية الزمن التـاريخي الإنسـاني، في عـالم تمـيزه الخطيئـة منـذ البدايـة، حيث يجب أن تكون الذات مفككة ومنقوصة. لأدلل على مثل هذه السقطات السـردية سأحلل شيطانة فاي ويلدون، وأوضح كيف تكشف أن الشـعر الغنـائي منقـوص ومقيـد وبالتالي يحتاج للفعل السردي.

روث في رواية ويلدون تفهم وتتقبل أن القوى الذكوريـة تخلـق وجودهـا الشـعري. هي تقبل العبوديـة المنزليـة في مقابـل الاسـتقرار والأمـان المـادي. تتنـازل عن اسـتقلالها ورغباتها الفردية باسم السعادة الزوجية. تعيش روث في ضاحية متخيلة اسمها "بستان

الجنة" والتي تتكون من "حديقة خضراء صغيرة... كثيفة ومزدهرة ويقول البعض إنها جميلة" (3). لقد تخطيطها لتكون جنة" (4). قاطنوها يعيشون في الحاضر الأبدى لأن كما تفسر روث "لو رجعت للماضي البعيد ستجد عدمًا لو ذهبت للمستقبل البعيد ستجد الشيء نفسه. الحاضر متزن تماماً" (4). لكن كما تقول نانسي ووكر "مثالية الفردوس قبل السقوط للأرض هو أحد أهداف ويلدون... فراغ وزيف هذا الجنة يتكشفان فوراً" (67). رغم عدم سعادتها بالعبودية السلبية التي يتطلبها وضعها تفهم روث أن "هذه هي السعادة، اكتمال الحياة في الضواحي المنزلية. هذا ما يجب أن نسعد به: قدرنا. من بالوعة الرغبة الجامحة لمرج الحب جزء من الزوجي الناعم" (11). روث تعرف أن دورة الوجود، الشعر الغنائي الرومانسي الأبدى هو صفقة اقتصادية واضحة بموجبها يقدم الزوج المال والمنزل في مقابل عمل زوجته المنزلي. الحب هو طريقة التشويش على هذه العلاقة لنقنع أنفسنا أنها أفضل مما نعتقد، لكن رغم أن روث شخصية ساخرة إلا أن المقايضة ربما تستحق بالنسبة لها. مثل العديد من شخصيات ويلدون النسائية، تؤمن روث بالحب حتى لو يجرحها. لو سيحبها زوجها ستخمد كل الرغبات الأخرى وتؤدي الجزء الخاص بها في الاتفاقية بإتقان سلبي عاملة على أن تبقى على الوهم الشعري.

لكن زوجها لن يحبها. إلى جانب سلسلة طويلة من الخيانات يشعر بعاطفة تجاه الكاتبة الرومانسية ماري فيشر. حتى حينها تتساءل روث لو يمكنها أن تتقبل3 بصمت الوضع الاقتصادي المتاح لها: "لكن لماذا أهتم؟ ألا يمكنني أن أعيش داخل نفسي وأنسى ذلك الجزء من حياتي وأكون راضية؟ أليس لدى منزل وزوج يدفع الفواتير وأطفال أعتنى بهم؟ أليس هذا كافيًا؟" (22). لكن حين تطرح هذه الأسئلة تكشف روث عن مجموعة من الرغبات غير متسقة مع الرؤية الشعرية لزمن المرأة: "أريد، أشتهي، أتوق أن أكون جزءًا من هذا العالم الشبقى الآخر، عالم الرغبة والشهوة. ليس الحب هو ما أريد، ما أريد ليس بهذه البساطة. ما أريد هو أن آخذ ولا أعطى شيئًا في المقابل. ما أريد هو السطوة على قلوب وجيوب الرجال" (22). هذه الشهوة الصارخة للقوة قد تكون مقلقة أخلاقياً أكثر من رؤية كريستيفا للرغبة الأنثوية لكنها أكثر صدقاً في ظل ظروف روث. لو اعتمدت روث على زوجها ستحصل على جنة اصطناعية على حساب رغباتها. لتحصل على القوة التي تشتهيها يجب أن تؤتى بفعل ويكون عنيفاً. يجب أن تستهل ما تصفه ووكر بـ "رحيل إرادي من الجنة، ليس طرداً... وبداية لسعيها وراء التحول الذاتي" (67).

لذا الخطة الأولى للشخصية النسائية المحبوسة في الشعر الغنائي هي الانتقال من الركود للفعل، لا يجب بخس قدر قوة هذه الخطوة: حين تعبر عن رغبتها وتتصرف على أساسها هي لا تتحدى فقط معايير السرد التقليدي (حيث تكون الرغبة الوحيدة المسموح بها للشخصية النسائية هي الرغبة في الزواج) لكنها تتحدى أيضًا كثيرًا من السرد التجريبي النسائي الذي يجعل الموت أو الجنون قدر الشخصيات النسائية التي تتصرف وفقاً لرغباتها "غير المباحة " التعرف على والتعبير عن الرغبة يمكن أن يكون سعيًا في حد ذاته وفى عدة حالات يكون هذا السعى غير ناجح. الأدب مليء بتعبيرات فاشلة عن الرغبة. هذا الفشل هو في واقع الأمر لب العديد من مآسى الشخصيات النسائية. مدام بوفاري وأنا كارنينا من أبرز الأمثلة على الرغبة الأنثوية التي تشكل خطرًا وتقابلها معوقات فيصبح الموت هو النهاية الوحيدة الممكنة. حين تتخطى المرأة حدود الرغبات المسموح لها بها تعرض إيما وأنا نفسيهما للقوة الحتمية المميتة لعواطفهما. يسهل البرهنة على أن قصة الرغبة الأنثوية الفاشلة تنتج عن التقاليد الثقافية المتعلقة بالسلوك الأنثوى اللائق. لكن المثير للاهتمام هو أن القصة تستمر حتى بعد أن يتم تحدى التقاليد مثل الروايات التي تتبدى فيها قصة الزواج ليس على أنها الطريق الصحيح للمرأة بل كتهديد لها. الصحوة لكيت شوبان (1899) والرحيل لفرجينيا وولف (1915) ونايتوود لجونا بارنس (1937) من أبرز الأمثلة. في كل من

الروايـات الثلاث تشـعر الشخصـية النسـائية أن الرغبـات الـتي يفرضـها عليهـا السـرد التقليدي ستدمرها تماماً. تشعر تلك الشخصـيات بخطـر الـزواج وتقاومـه وبـذلك تأخـذ على عاتقها أن تقوم بدور البطلة النسائية التي تستولى على السرد الذكوري التقليـدي لنفسـها. لكن حين يفشـلن في الفهم والتعبـير عن رغبـاتهن يصـبحن ضـحية العقوبـات نفسها التي تطبق على إيما وأنا اللتين تتخطيان الحدود المسموح بهـا للرغبـة الأنثويـة: الجنون والموت. هذه التعبيرات الفاشـلة عن الرغبـة، الرغبـة في السـرد، في التطـور والحركة تحجبها قيود الزواج فتصبح البطلـة وحـدها بين إحسـاس بعـدم جـدوى الرغبـة الرومانسية وعدم القدرة على التعبير عن أي رغبة أخرى.

على عكس هـذه الشخصـيات تـأتي شخصـيات مثـل روث لتحقـق وصـف راشـيل دو بليسـيس للبطلات اللاتي "يـثرن على وضـعهن كنسـاء" و"يسـتولين على حـق التعبـير لأنفسهن" (51). حين يفعلن هذا يرفضن الرغبات التي تستنهض قصـة الـزواج ويتبـنين رغبات أخرى. أن لكن مـا هي رغبـاتهن؟ ربـط الرغبـة، خاصـة الشـبقى منهـا، بالسـرد يطرح سؤالاً: هل يجب أن تتشكل الرغبة السردية على غـرار وتنتج عن الرغبـات الـتي يكشف عنهـا التحليـل النفسـي؟ هـل يمكن سـرد قصـة لا تسـير وفقًـا لأنمـاط الرغبـة الشـبقية أو حـافز المـوت؟ لا توجـد بالضـرورة علاقـة سـببية بين مفهـوم الرغبـة عنـد التحليل النفسي والبنية السردية. ليس واضحًا إن كنا نفهم جيدًا مراحل كقبل الأوديبيــة (خاصة فيما يخص النفس الأنثوية) بحيث نعكس معرفتنا بالنفس الإنسانية على السرد. الآلية الدقيقة لربط الموضوعين تبقى غير واضحة. يرى جـاى كلايتـون أن التركـيز على الرغبة الشبقية الذي أسسه نقاد مثل بروكس وبيرساني هـو اختيـار: "يتوقـع المـرء أن يصور بعض واضعي النظريـات أشـكالاً غـير جنسـية من الرغبـة مثـل اشـتهاء المـال أو القوة أو المعرفة أو التوصل إلى الله. لكن واضعي النظريات السردية لا يجيدون تقريباً عن النمــط الجنســي" (63). الرغبــة الســردية ليســت بالضــرورة شــبقية، بالنســبة للشخصية النسائية المسجونة بين ركـود الرغبـة الأنثويـة الشـعرية والمسـار الـذكوري للسرد التقليدي قد تصبح الرغبة السردية رغبة في القـوة، لـذا يخلـق عن وعى (وليس يولد) نوع معين من الرغبة الأنثوية، قوة سـردية تنشـأ من اقـتران الشخصـية النسـائية الراغبة والقصة التقليدية.

الهوامش:

(*) Honor Mckitrock Wallace "Desire and the Female Protagonist: A Critique of Feminist of Narrative Theory". Style. Summer 2000, Vol. 34 Issue 2

1- انظر على سبيل المثال باميلا كاتز "كان يجب أن يسموها أنثى الملاك."

2- تستشهد ربنا فيلسكى بمارشال بيرمان حين تجد في فاوست " تناقضات الحداثة"، "من ناحية يوجد إحساس بالتحرر مفعم بالحيوية ينتج عن تحدى التقاليد وأشكال السلطة المسلم بها. على الجانب الآخر توجد فردية برجوازية وليدة تثبت نفسها في الرغبة في النمو اللامحدود والهيمنة على الطبيعة" (الجندر 2). تشير فيلسكي إلى أن تناول بيرمان لجرتشن يفسر على أنه ارتباط المرأة "بعبء التقاليد والتحفظ التي يجب أن تسعى لتخطيها الذات الفعالة حديثة الاستقلال المعرفة لنفسها." حين طالبت روث بالتحرر والفردية أصبحت مقترنة بفاوست أكثر من جرتشن.

3- استخدم كلمة "محاولة" هنا على عكس التعبير السردي الناجح لأن هناك شكوكًا بشأن ما إذا كان الشعر الغنائي النقي قابلاً للتحقق حيث إن النصوص (بما فيها نصوص الشعر الغنائي) تتطور زمنياً ولديها "زمن زائف" كما تقترح جينيت في الخطاب السردي.

4- تشير تيريزا دي لورتيس إلى أن "في هذه الآليات الأسطورية النصية... يجب أن يكون البطل رجلاً... لأن العائق، بغض النظر عن تشخيصه، هو شكلياً ومنطقياً أنثوى وهو ببساطة الرحم" (119). هنا تصبح المغامرة ذكورية والمنزل أنثويًا.

5- انظر لفصل جاى كلايتون "نظريات الرغبة" في منع بابل لعرض للنقاد الذين يربطون السرد بالعنف.

6- ترى ريتا فيلسكي أن "محاولة البرهنة على وجود علاقة بالضرورة بين النسوية والشكل التجريبي، حين لا تبنى على فكر بيولوجي يؤكد العلاقة العفوية بين النص الأنثوي وجد المرأة، تعتمد على مهارة نظرية تربط أو تساوى بين الطليعي والأنثوى "كأشكال من الخطاب المهمش بصدد إنسانية أحادية مبهمة وأبوية برجوازية وهذا يتخلل هياكل الخطاب الرمزي " (وراء 5).

المراجع:

* Brnes, Djuna. Nightwood. 1936. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1995.
* Barreca, Regina, ed, Fey Weldon’s Wicked Fictions. Hanover: UP of New England, 1994.
* Brooks, Peter, Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative. New York: Knopf, 1984.
* Clayton, Jay, The Pleasures of Babel: Contemporary American Literature and Theory. New York: Oxford UP, 1993.
* Chopin, Kate. The Awakening. Chicago: Herbert S. Stone & Co., 1899.
* De Lauretis, Teresa. Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington: Indiana UP, 1989.
* Felski, Rita. Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change. Cambridge: Harvard UP, 1989.
* ----. The Gender of Modernity. Cambridge: Harverd uP, 1995.
* Friedman, Susan Stanford. “Lyric Subvesion of Narrative in Women’s Writing: Virginia Woolf and the Tyranny of Plot. : “Reading Narrative: From, Ethics, Ideology. Ed. James Phelan. Columbus: Ohio State UP. 1989. 162-85.
* Freud, Sigmund. Beyond the Pleasure Principle. New York: Bantam, 1959.
* Irigaray, Luce. Speculum: of the Other Woman. Trans. Gillian C. Gill. Ithaca, NY: Cornell UP, 1985.
* Katz, Pamela. :They Should Have Called It ‘She-Angel.’ :Fay Welson’s Wicked Fictions. Ed. Regina Barreca. Hanover: UP of New England. 1994. 114-32.
* Kristeva, Julia. “Women’s Time. “ The Kristeva Reader. Ed. Torial Moi. New York: Columbia UP, 1986. 187-213.

* Lacan, Jacques. Wcrits: A Selection. 1966. Trans. Alan Sheridan. New York, London: Norton, 1977.
* Miller, D.A. Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel. Princeton, NJ: Princeton UP, 1981.
* Russ, Joanna. “What Can a Heroine Do? Or, Why Women Can’t Write.” To Write Like a Women: Essays in Feminism and Science Fiction. Bloomington: Indiana UP, 1995.
* Walker, Nancy A. The Disobedient Writer: Women and Narrative Tradition. Austin: U of Texas P, 1995.
* Weldon, Fay, The Life and Loves of a She –Devil. New York: Pantheon Books, 1983.
* Woolf, Virginia. The voyage Out. 1915. London: Penguin. 1992.
*----. The Waves. 193 I. New York: Harcourt Brace. 1959.

نسوية الخيال الروائي:

كيف تؤثر أفضل الروايات الأمريكية مبيعاً

على الحركة من أجل تحقيق المساواة للنساء

عرض: نولة درويش (*)

يتكون هذا الكتاب من 226 صفحة من القطع المتوسط، تبدأ بالشكر، ثم المقدمة، يليها خمسة أبوب، فالخاتمة، وينتهى الكتاب بالهوامش، والبيبلوجرافيا، وملحق.

فى مقدمة الكتاب، تشير الكاتبة إلى الهجوم الذى تصاعد خلال ثمانينيات القرن العشرين على النسوية، والذي كان يذهب إلى أن النسوية تنتهى وفى حالة اضمحلال، مع تصوير النسويات باعتبارهن يفتقدن أي أنوثة، ويكرهن الرجال، ولهن طباع متقلبة. وهو ما دفع المؤلفة إلى السعى للتعرف على الصورة التي قدمت بها النسوية من خلال وسائط الثقافة الشعبية، وخاصة من خلال الروايات التي تحقق أعلى المبيعات، باعتبارها وسائط ذات تأثير قوى في تشكيل التصورات العامة. من التهم الموجهة حينذاك للنسوية، نجد وصفها بأنها تتخذ مواقف راديكالية إلى درجة مبالغ فيها، كما ذهب البعض إلى نعت النسويات بالأصوليات الجدد. وهناك من كان يرى أن المرحلة يمكن تسميتها بما بعد النسوية؛ أي أن النسوية أصبحت فعلاً ماضيًا نظرًا للمكاسب التي تحققت للنساء، وبالتالى لم يعد لها دور. غير أن بعض الباحثات النسويات رأين أن تعبير ما بعد النسوية كان يشير أكثر إلى المعاداة للتسوية عنه إلى التعبير عن النجاحات التي تحققت بفضل النضال النسوي. كما رأت البعض أن هناك تراجعًا، ومحاولات لإلقاء اللوم على النسوية التي جعلت النساء يستمتعن بمزيد من المساواة، مما تسبب في توليد عديد من المشاكل الأسرية، والاجتماعية والاقتصادية. وتضيف الكاتبة أن إحدى المشاكل التي برزت هي أن بعضا ممن كن يسمين أنفسهن نسويات، كن بالذات هن اللاتي سعين إلى هدم النسوية؛ وهو الأمر الذي تبرره بتعريف مصطلح النسوية؛ فقد انشطرت الناشطات النسويات خلال الثمانينيات إلى مئات المجموعات التي ركزت على قضايا مختلفة ومتنوعة؛ وكانت لكل مجموعة منها تعريفها الخاص عن النسوية، أي أنه كانت هناك أشكال مختلفة من النسوية. كما تشير إلى أنه في الوقت الذي يتعمق فيه تعدد التيارات النسوية، سواء فيما بين الناشطات أو في الصفوف الأكاديمية، فإن الإدراك الشعبي قد تطور نحو تشكيل صورة أحادية ونمطية للنسوية، وهو ما تسميه دور الإعلام في بناء "نسوية متخيلة"؛ وتشرح لنا أن استعمالها لهذا المصطلح يشير إلى معنيين: فأولا، ترى أن هذه النسوية متخيلة، لأنها مصنوعة فعليا من الخيال، بمعنى أنها جاءت نتيجة لخيال الكاتبة أو الكاتب؛ فبينما قد تحمل بعض النسويات جزءًا من الخصائص المنسوبة إليهن، لا تحمل سوى قليل منهن (أو ربما إياهن) جميع الخصائص التي تلصق بهن؛ كما أن هذا التصور خيالى لأنه ينمو من رحم القصص الخيالية التي تصنع الثقافة الشعبية مثل الروايات، والأفلام، والبرامج التليفزيونية، والمجلات، إلخ.

يحمل الباب الأول عنوان "السياسات النسوية والخيال الشعبي"، وهو يقدم الخلفية التاريخية والنظرية اللازمة لتحليل النسوية المتخيلة المشار إليها في الفقرة السابقة. يبدأ هذا الباب بتناول الوثائق النسوية الصادرة في الستينيات والسبعينيات، واستكشاف العلاقة بين النسوية والأدب من خلالها. فقد مثل الأدب أداة سياسية لعديد من الكاتبات والناشرات النسويات المنتميات للموجة الثانية من النسوية، من حيث إنه كان يستطيع أن يساهم في رفع وعى القراء، ونشر المعلومات حول النظريات النسوية، وربما أيضًا إحداث ثورة اجتماعية. وكان من الواضح تمامًا لأولئك النسويات أن الأدب النسوى يجب أن يبقى بين أيدي الناشرات النسويات خوفًا من أن يتم تشويه الأفكار المقدمة. ثم يمضى الباب في تناول الجدل الذي دار مع انتقال هذا النوع من الإصدارات إلى عامة

الناشرين؛ وفي حين ترى البعض أن الروايات الشعبية قادرة أن تقوم بما يسـمى "الفعـل الثقـافي"، فإن مؤلفة هذا الكتاب تؤمن بأن هذه النوعيـة من الروايـات تكـرس للوضـع القـائم، وأن تأثيرهـا في المقام النهائي له طابع محافظ. أما الأبواب الأربعة التالية، فهي تركز على روايات وأفلام محددة.

الباب الثاني يقدم لنا روايتين للكاتبة مارلين فرنش: "غرفة النساء" (1978) و"القلب الذي ينزف" (1980)، كما يتنـاول النسـخة التليفزيونيـة للروايـة الأولى. تتبـنى فـرنش في روايـة "غرفـة النسـاء" أسـلوب الاعـتراف، مـع التركـيز على الجـوانب الشخصـية، والابتعـاد عن الأبعـاد السياسـية. وتـرى لودرميلك أن هذا الأسلوب الذي يعكس البعد الشخصى ويحـط من قـدر الفعـل السياسـي لـه طـابع ممل ويثير الاكتئاب، كما أنه. الرجل باعتباره العدو. أما في حالة الفيلم التليفزيوني المأخوذ من هـذه الرواية، فالصورة المقدمة لنا تبدو مختلفة تمامًا، حيث يقدم الرجـال والنسـاء ضـحايا بالقـدر نفسـه، وعلى الرغم من الصراعات الدائرة بين الطـرفين، ينتهى الفيلم نهايـة سـعيدة كمـا يحـدث كثـيرًا في الدراما التليفزيونية. بالنسبة للرواية الثانية، فإنها تتبني شكلاً آخـر للتصـوير الأنثـوي، أي الرومانسـية؛ وهو ما تعده المؤلفة نوعًا آخر من النسوية المتخيلة حيث يتغلب الحب والرغبة الجنسية مـرة أخـرى على البعد السياسي. تنتهى لودرميلك إلى أنـه رغم تصـنيف هـذه الأعمـال بالنسـوية، فإنهـا تـرى أن الأشكال الأدبية التي قدمت بها من شأنها تكريس الأمر الواقع، بمعنى أن الوجوه النسـوية الأساسـية المقدمة في الروايتين تكره الرجال، وتلقى عليهم اللوم فيما يتعلـق بجميـع مشـاكلهن؛ ونظـرًا لأنهن يحملن تلك المشاعر، فإنهن عاجزات عن إقامة علاقات مع الجنس الآخر؛ وهو الأمر الـذي قـد يفـزع القارئات، خاصة الأصغر سنًا اللاتي لا يرغبن في الانضمام لصفوف كارهي الرجـال، وغـير مسـتعدات لقضاء حياتهن وحيدات. كما أن الوجوه المقدمة الـتي تركـز على الحيـاة الخاصـة وتبتعـد عن العـام، والتي تحصر النشاط النسائي في الحديث والتأمل بدلا من القيام بأي عمل عام قـد يتسـبب في أذي لصاحبته، يكـرس فكـرة إمكانيـة التغيـير على المسـتوى الفـردي (الطلاق من الـزوج، الحصـول على عمل..) مع نفى إمكانية التأثير على التغيير الاجتماعي.

الباب الثالث يتناول رواية ذائعة الصـيت لجـون إرفنج بعنـوان "العـالم وفقًـا لجـارب" (1979)؛ وهي رواية تبدو ظاهريًا مساندة للأفكـار النسـوية؛ فهـذه الروايـة تضـع القضـايا النسـوية في قلب الحبكـة الدرامية، وتقدم وجوهًا نسوية متعددة. ونظرًا لأن هذا الكاتب يقدم الوجوه النسوية الأساسية بصورة كاريكاتورية، فإنه بذلك يقضى على تحالفه الظاهرى مع النسـوية؛ كمـا أنـه يشـير لنـا ضـمنيًا إلى أن النسوية أمر يجب التخوف منه، ومصـدر للتعـرض للسـخرية. فمن الصـور الـتي يقـدمها إرفنج، قيـام النسويات بقطع ألسنتهن للاحتجاج على عمليات الاغتصاب؛ وبالتـالي، فهـو يسـاهم في تقـديم تصـور للنسوية يتسم بالتزمت، والصمت، وانعدام الفاعلية. وعليه، فـإن صـاحب روايـة "جـارب" يتبـنى هـو أيضًا "النسوية المتخيلة" مع إبراز صور نمطية للنسويات تتسم جميعها بالطابع السلبي.

في الباب الرابع، تقدم لنا المؤلفة رواية جون أبدايك "سـاحرات إيسـتويك" (1984)؛ وتشـير إلى أن أبدايك كان قد أعلن في مقابلات إعلامية أنه كان ينوى تقديم تحليل متعاطف مـع النسـوية. إلا أنـه – على غرار إرفنج- اختار هو الآخر تمثيل النسوية من خلال وجه يحمل إشكالية: أي الساحرة الشريرة. ونظرًا لأن فكرة الساحرة الشريرة محاطة بأساطير وتصورات نمطية، تصبح هـذه الروايـة منغمسـة فيما تسميه جابرييل شواب "نمط صـناعة السـاحرات" ومـع ذلـك، تعـبر الـذي يسـتعمل للتحكم في سلطة النساء. وعلى الرغم من النوايا المعلنة لأبدايك، فإن هؤلاء الساحرات يظهـرن مـرة أخـرى بلا قوة، وغير مسيسات، ومفتقدات للفعاليـة. ومن اللافت للانتبـاه أن الفيلم المـأخوذ من هـذه الروايـة يقدم صورة أكثر إيجابية للنسوية المتخيلـة مقارنـة بالكتـاب؛ فهـو يعلى من قيم التـآخي بين النسـاء، ويمنحهن قدرًا من السلطة الفعليـة؛ غـير أنـه لا يشـير في أي مكـان إلى أن النسـاء يسـتعملن هـذه السلطة من أجل إحداث التغيير الاجتماعي. ومع ذلك، تعبر الباحثة عن استغرابها العميق من الطــابع الأكثر تقدمًا للفيلم مقارنة بالرواية، حيث إن نادرًا ما تناقش صناعة السينما في هوليـوود قضـايا ذات طابع ثوري؛ وهو ما يشرحه الناقد السينمائي روبين وود بقولـه: "في أفلام هوليـوود لا توجـد "حركـة نسائية"، حتى في أكـثر الأفلام تقدميـة؛ فهنـاك فقـط نسـاء كـأفراد يشـعرن بـالقمع على المسـتوى الشخصي. لم يؤد قط الاهتمام المتقطع لهوليوود بالقضايا الاجتماعية إلى إنتاج أفلام ذات طابع ثورى جذري.. فلا بد أن يصاحب عرض مشكلة اجتماعية بطريقة واضحة بحيث يمكن حلها في إطار النظام القائم، أي الرأسـمالية الأبويـة". وأخـيرًا، تسـتنتج لودرميلـك أن النسـويات المتخيلات عنـد أبـدايك لا

يختلفن عن الصور الـتي يقـدمها الكاتبـان السـابقان، من حيث إن حيـاتهن الجنسـية تسـيطر عليهن، وتتخطى الجــوانب السياســية؛ ولكن الفــرق هنــا هــو أن النســويات المتخيلات يتخلين عن العمــل السياسي من أجل إقامة علاقات مع الجنس الآخر، مـع الانتهـاء إلى الـدخول في أشـكال من الـزواج شديد التقليدية.

يتناول الباب الخامس رواية أتوود (1986) الـتي تنتقـد- من خلال الشـكل الأدبى واللغـة المختـارة – نظريات النسويات الفرنسيات اللاتي يرون أن بعض أشكال الكتابة الإبداعية قادرة على كسر النظام الاجتمــاعي وإحــداث التغيــير في المجتمــع. فالروايــة تشــير إلى أن تلــك النظريــات لا تســتند إلى ممارسات عملية وأنها غير قادرة فعليا على تحويل المجتمع. وعلى الرغم من أن أتوود تعلم جيدا أن هناك نسويات تلك النظريات، وأن السياسات النسوية قادرة على اتخـاذ مسـارات متعـددة، تتسـاءل الباحثة كم شخص من بين المليون قارئ الذين اشتروا الكتاب على علم بهـذا الموضـوع؛ ونظـرًا لأن معظم القراء يجهلون ذلك، فإن معظمهم أيضًا سيتخيل أن جميع النسويات يتبنين هـذه الفكـرة. كمـا تتضمن الرواية نقدًا للفلسفات الثقافية النسوية، وترى أن النسـوية الثقافيـة تـؤذى النسـاء أكـثر من مساعدتهن. وهنـا تقـوم هـذه الانتقـادات بخلـق نسـوية متخيلـة تتسـم بغيـاب الفاعليـة، والعجـز عن النهوض بحياة النساء بأي شكل من الأشكال. أما الفيلم المستمد من الروايـة، فهـو – على غـرار مـا حـدث مـع فيلم "جـارب"- نجح في تجنب أي إشـارات واضـحة للنسـوية؛ وبالتـالي، جـاء خاليًـا من الانتقادات التي وجدناها في الرواية، وهو أمر إيجابي في حد ذاته.

في خاتمة هذا الكتاب "نحو التسعينيات: النسوية المتخيلة والسياسات النسوية"، تسـتنتج الباحثـة أن النسوية المتخيلة في الروايات والكتب المقدمة في الأبـواب السـابقة تقـدم صـورة أحاديـة ونمطيـة خلافًا للنضال النسوي الذي كثيرًا ما يتسم بالتعدد والتنوع، وصولاً أحيانًا إلى الاختلاف. ويمثل الموقف من الجنس بعدًا آخر للنسوية المتخيلة، حيث يبـدو التنـاقض بين الخيـارات السياسـية لهـؤلاء النسـاء والدخول في علاقات مع الجنس الآخر، مع التـأرجح مـا بين الاسـتمتاع بالعلاقـات الجنسـية والشـعور بالذنب المترتب على هذا الاستمتاع. ومع هذا، لا تبدو العلاقات المثلية بديلاً مطروحًا بإلحـاح في تلـك الروايات. كما تظهر لنا عديد من الوجوه المطروحة على هيئة ضـحايا، ليس من قبـل الرجـال فقـط، بل أيضًا ضحايا لأجسادهن التي تتسبب لهن في عـذاب لا ينتهي، وصـولاً إلى العبء الثقيـل للإنجـاب. ومن السمات اللافتة للانتباه في النسوية المتخيلة إنها تقدم على هيئة حركة صـامتة. وبالتـالي، ليس غريبًـا أن نجـد النسـوية المتخيلـة معدومـة الفاعليـة، حيث لا تقـوم الوجـوه المتضـمنة في الروايـات المذكورة بتقـديم أي شـيء، بمعـنى أنهن غـير فـاعلات. ثم تنتقـل لـودر ميلـك إلى ظـاهرة النسـوية الجديدة في التسعينيات حيث تستعرض عـدد من الكتب الـتي أثـارت جـدلاً إعلاميًـا. وتقـول إن هـذه الكتب تحمل بعض القسمات المشتركة رغم اختلاف مجـالات اهتمامهـا، فكثـيرًا مـا تبـدأ بفرضـية أن الأمريكيات – خاصة الشابات – لا يرغبن في حمل لقب نسوية، ليس بسبب التصـورات الـتي تولـدها الأنماط الإعلاميـة أو أي مشـاكل اجتماعيـة أو بنيويـة أخـرى، ولكن تعـود هـذه الفرضـية إلى التغيـير الحادث في فكر الموجة الثانية للنسوية منذ بدايتها. وهن يرفضــن النظريــات النســوية والممارســات السياسية التي تشير إلى أن مشاكل النساء تعود إلى البنيــة الاجتماعيــة، أو أن جميـع المؤسسـات – من الدولة إلى الأسرة- تساهم في استمرار الهيمنة الذكورية؛ وإنمـا يـرون أن جميـع المشـاكل ذات طبيعة شخصية، ويمكن حلها من خلال الإصلاح القانوني والتغيير الفردي. كما تبدأ هــذه الكتابــات في تقسيم النسـوية مـا بين نسـوية "جيـدة". ونسـوية "سـيئة"، حيث تحمـل هـذه الأخـيرة جميـع معـالم النسوية المتخيلة، فهن، على سبيل المثال يضعن في خانة النسوية الجيدة تعبير "نسـوية الإنصـاف"، بينما يقع تعبير "نسوية النوع" في الخانة السيئة. وترى الباحثة أنه من خلال تقديم نموذجين فقط من النسوية، تتناسى هؤلاء الكاتبات التنوع الكبير الموجـود في صـفوف النسـوية. بعـد ذلـك، تعـرض لنـا الباحثة مجموعة أخرى من الكاتبات اللاتي سمين أنفسهن بالموجـة الثالثـة ونشـرن عـددًا من الكتب خلال التسعينيات وفي بدايات القرن الجديد. وعلى الـرغم من أن تلـك الكتب قـد تنـاولت عديـدًا من القضايا المتنوعة من وجهات نظر مختلفة، فإنها تقتسم بعض السمات المشتركة هي الأخرى. فهن لا يرفضن مباشرة الموجة الثانية للنسوية، بل إن معظمهن ينظرن إلى أنفسـهن كامتـداد لهـا، متبنيـات بعض أفكارها، ومكيفات بعضها الآخر، ورافضات للبعض الثالث. ومـع ذلـك، فـإنهن يركـزن هنـا أيضًـا على العمل الفردي، خلافًا لتركيز الموجة الثانية على أهمية العمل الجماعي. وهـو مـا يمكن تفسـيره أو إسناده إلى معالم عصر العولمة التي تتسم بتعميق النزعات الفردية، والتوجه نحو اختيار وتفضــيل الحلول الفردية.

هذا الكتاب يطرح عديدًا من القضايا المهمة، خاصة فيما يتعلـق بتـأثير الخيـال الـروائي على تشـكيل النظريات والتصورات، أي الدخول في المجال العملي، ونسف الجهود النسـوية الراديكاليـة من خلال طـرق ملتويـة، قـد لا يعيهـا كثـيرون، ولكنهـا تسـاهم في تشـكيل وعيهم. واللافت للانتبـاه أن أغلبيـة الأعمال المذكورة في هذا الكتاب تعود إلى نساء، وهو ما يتطلب إعادة التفكير في كيفية التأثير على الإبداع النسائي نفسه، وفي تشجيع مزيد من الإبـداع النسـوى البـديل. وأخـيرًا، يطـرح علينـا الكتـاب إشكالية هيمنة النزعات الفردية، وإزاحة التركيز على التحـرك الجمـاعي، على الـرغم من أن التغيـير الفعلى لا يمكن أن يرتكز على عمليات إصلاح جزئية هنا أو هناك، خاصة عندما يتعلـق الأمـر بـالوعي الجمعي وبقضايا تتسم بكثير من التعقيد مثل قضايا النساء وسط مجتمعات ذكورية.

الهوامش:

(*) Kim A. Loudermilk, Fictional Feminism: How American Bestsellers Affect the Movement for Women's Equality. New York & London: Routledge, 2004..

الفتاة:

بناء شخصية الفتاة في الأدب النسائي المعاصر

عرض: سهى رأفت (*)

يقع كتاب الفتاة – تراكيب بناء شخصية الفتاة في الأدب النسائي المعاصر في 171 صفحة بالإضافة إلى المقدمة التي قامت بكتابتها معدة الكتاب روث و. ساكستون. أما عن فصول الكتاب البالغ عددها تسعة فصول فقد كتبتها أستاذات أكاديميات ومتخصصات في الآداب والتاريخ وعلم النفس ومهتمات بصفة خاصة بالأدب النسائي.

وتؤكد ساكستون في مقدمتها (xxix- xi) أهمية التيمة الأساسية للكتاب والتي كانت محور المناقشة التي دارت في إحدى الجلسات في مؤتمر MIA الذي عقد في واشنطن عام 1996. فمنذ ذلك الحين قررت ساكستون تبنى فكرة صدور كتاب عن صورة الفتاة التي تنشأ في المجتمع الأمريكي أو البريطاني أو حتى دول العالم الثالث كما صورها الأدب النسائي المعاصر في نهاية القرن العشرين.

وبالطبع يعد موضوع الكتاب موضوعًا خصبًا للمناقشة والبحث والتنقيب كما أنه متعدد الجوانب ويعكس رؤى يتوافق بعضها البعض أو يتناقض كليًا وخصوصًا بسبب تنوع الباحثات والمناهج العلمية التي تقوم على أساسها موضوعات البحث.

وتستفيض ساكستون في حديثها عن أوجه الاختلاف بين صورة الفتاة في الأدب النسائي المعاصر وصورتها في عهود سابقة وكذلك تنوع القضايا المحيطة بعالم الفتاة في الوقت الحالي خاصة تلك القضايا التي تتعلق بنظرتها إلى "الذات"، أو علاقاتها بالآخر في داخل مجتمع ذكورى مازالت تحكمه ثوابت كثيرة. وتشير ساكستون إلى تأثر الأدب المعاصر بالأدب في القرن التاسع عشر وخصوصًا أعمال الأديبات الشهيرات مثل: جورج اليوت والأختين برونيه، كما يختلف معه تمامًا لأن الفتاة المعاصرة أكثر صمودًا من فتاة الماضي التي قتلتها الظروف وقهرتها الأقدار والأخطار، أما عن الفتاة في الأدب المعاصر فهي قادرة على مواجهة المعاناة النفسية والجسدية، بل وتتحدى تلك المعاناة بأساليب عديدة من أهمها القيام بسرد الحكايات والتعبير عن الذات.

وتصف روث المقالات الموجودة في الكتاب بأنها تشبه الحوار الذي يكمل بعضه البعض الأخر. فيعكس رؤى جديدة حول متغيرات العصر التي تتعلق بالفتاة اليوم سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. فهناك تيمات في الأدب المعاصر تدور حول المفاهيم الجديدة لرؤية جسد المرأة أو قضايا الأمومة وجمال الشكل ورؤية الذات للذات والكثير من التيمات التي تتشابك خيوطها في النص الأدبي الواحد.

وتؤكد روث أن صورة الفتاة في الأدب النسائي حالياً تختلف ليس فقط عن صورتها في أدب القرن 18 و 19 بل عن صورتها في الأدب الذي ظهر منذ عشرين عامًا مضت حيث أصبح هناك تركيز واضح على تصوير الفتاة كبطلة للسرد أي أصبح أسلوب السرد هو ما يمنح الرواية الأدبية بعداً جديداً ويعطى لها قيمة أدبية عالية.

وتعـدد روث الكثـيرات من الأديبـات المعاصـرات من جـذور وأجنـاس عرقيـة مختلفـة ولكن تجمعهن تجربة الهجرة من الوطن الأم إلى أرض الأحلام في الولايات المتحـدة الأمريكيـة. وعنـد سـرد تجربـة الهجرة في تلك الروايـات يسـير خـط نضـوج الفتـاة النفسـي والـذاتي والعقلي بصـورة متوازيـة مـع انخراط الفتاة واندماجها في داخل المجتمع الأمريكي، وفي الروايـات المعاصـرة يعتـبر جسـد الفتـاة رمزاً لأرض المعارك التي تخوضها الفتاة فعندما ترغم الفتاة أو تجبر على فعل شـيء مـا يكـون هـذا رمزاً إلى إرغامها على الاسـتمرار أو البقـاء في مرحلـة طفولتهـا دون السـياح لهـا بالنضـوج، ويعتـبر النظام الغذائي الخـاص بالرشـاقة أو الملابس غـير المريحـة من أنـواع الأنظمـة الذكوريـة الـتي تقـع الفتيات في فخها خصوصاً عندما يرغبن في أن يكن جميلات ومحبوبات في المجتمع.

وتستعرض روث بعض الفروق بين الفتى والفتاة من حيث تطورهمـا النفسـي وخصوصـاً في مرحلـة المراهقة عندما يؤثر فيهما المجتمع تأثيرًا بالغًا يدفع بالفتـاة إلى الصـمت في معظم الأحيـان. وتؤكـد روث أن هذا الكتاب بدأ بطرح سؤال وهو "كيف حاولت الكاتبات المعاصرات تصوير التركيبة الخاصة بشخصية الفتاة في الأدب النسائي؟" ويساهم هذا الكتـاب إلى حـد مـا في طـرح الحـوار حـول ذلـك التساؤل وإن كان الكتاب لا يستعرض هذه القضية بشكل واسع.

في الفصل الأول ص (1ـ 19) كتبت الباحثة "برندا دالى" تحت عنوان "إلى أين تذهب، إلى أين نحن ذاهبات في نهاية القرن؟- الفتاة محور الصراع الثقافي في رواية جويس كارول أوتس الموديل".

تستخدم برندا دالى تحليل كتابـات جـويس أوتس في مقارنـة فتـاة التسـعينيات ومثيلاتهـا من فتيـات الستينيات والسبعينيات قبل ظهور الحركة النسائية في أمريكا. الفتاة البطلـة في قصـص السـتينيات تتشابه مع بطلة السبعينيات في مسألة القيام بالبطولة لروايات وقصص تعكس رؤى نسائية. أما عن بطلة التسعينيات مثل تلك البطلة في قصة أوتس الموديل فقـد تغـيرت تركيبـة شخصـيتها فأصـبحت أكثر ثقة في النفس، تحمل سلاحاً للدفاع عن نفسها، ولكنها أيضًـا تتعـرض للكثـير من الأخطـار مثـل التحـرش الجنسـي والاغتصـاب. وتعتـبر شخصـية المغتصـب على وجـه العمـوم شخصـية مركبـة هي شخصية "الأب- المغتصب". وتستخدم هذه الشخصية كرمز للمجتمع الأبوي الـذكوري الـذي يغتصـب الكثير من حقوق المرأة.

وتسترسل دالى في سرد أحداث القصة "موديل" وخصوصاً إبراز شخصـية الأب المغتصـب الغامضـة وشخصية الفتاة المنقسمة الذات حيث تبدأ ذات الفتاة في الانقسام في مرحلة المراهقة عندما يبـدأ المجتمع في تشكيل الفتاة في قدراتها وأفكارها. وتستند دالى في تحليلها للشخصـيات إلى نظريـات فرويد حول وضع الأب والأم بالنسبة للأبناء، وكذلك تفسيرات فرويد لما يسمى بالهلاوس والـذكريات وتأثير تلك العناصر على اختيارتها في الحيـاة. وتؤكـد دالى أن الفتـاة الـتي تحمـل سـلاحاً لا تسـتطيع حماية نفسها فالمغتصب يعمل على تضليلها في معظم الأوقات والأحيان.

وتعمل أوتس في قصتها على تحدي الكثير من المفاهيم السائدة في المجتمـع الـذكوري. كمـا تعمـل على التأكيد على رسالة واضحة وهي مطالبة الآباء بالاستماع إلى بناتهن حتى يستطعن قهر العقبـات التي تواجههن.

ويحمل الفصل الثـاني عنوانًـا هـو "السـيطرة على الـذات – الـدمي- جنـون الـبيتلز والخسـارة" بقلم الباحثة جينا هو سكنشت. تستعرض الكاتبة قصة فيلم قصير هو "قصة فتاة" لجين كامبيون كما تقوم بتحليـل روايـة العيـون الأكـثر زرقـة لتـوني موريسـون، والحجـرة الدمويـة لآو الـدم والشـجاعة في المدرسة الثانوية من حيث استخدام تلك الأعمال الأربعة للرموز التي تعكس معاني كثـيرة في حيـاة الفتاة في مرحلة المراهقة.

وتقوم قصة الفيلم على إبراز الفروق ما بين الفتاة التي ترغب في تحقيـق ذاتهـا والافتراضـات الـتي تجعلها مقبولة اجتماعيًا، ويستخدم الفيلم الرموز من عرائس الباربي أو فريق البيتلز الغنائي الشـهير في معالجـة قضـايا مثـل قضـايا الجنس ومحاولـة اكتسـاب مهـارات وخـبرات في الحيـاة والعلاقـات الاجتماعية في مرحلة المراهقة.

وترمز عرائس الباربي للقالب الإجتماعي الجامد الذي توضع فيه الفتـاة. ويتعـرض الفيلم لقضـايا زنـا المحارم، وخصوصاً بين الفتاة والأب أو حمل الفتاة سفاحًا. تلعب الموسيقى دوراً حيويـاً في التعليـق على الأحداث. أما فريق البيتلز فيرمز إلى المشاعر الجنسية العنيفة في سن المراهقة عند الفتاة.

أما في رواية موريسون فترمز العرائس إلى المجتمع الأمريكي من ذوى البشرة البيضاء والذي يلعب دورًا أساسيًا في قهر الفتيات من ذوات البشرة السمراء من خلال بثه لمتعقدات راسـخة عن جمـال الشكل للفتاة البيضاء دون سواها أو الترابط الأسرى أي تلك العناصر التي يفتقره المجتمـع الأسـود، وتؤثر سلباً على حياة الفتاة السمراء البشرة إلى حد قد يجعلها تفقد صوابها كما حدث لـبيكولا بطلـة رواية العيون الأكثر زرقة لتوني موريسون.

وكـذلك تتنـاول الروايتـان الحجـرة الدمويـة والـدم والشـجاعة في المدرسـة الثانويـة قضـية تفكيـك الموروثات الاجتماعية والأساطير الشائعة والتي تـدور حـول قولبـة حيـاة الفتـاة في داخـل المجتمـع الذكوري، وذلك من خلال استخدام الأساليب الساحرة في السرد، فتعتمد الفتيات في الروايتين على رفض الواقع وتحديه.

وقد كتبت الفصل الثـالث (ص43-ـ 56) وعنوانـه "أرض المعركـة الخاصـة بجسـد الفتـاة المراهقـة" الباحثة برندا بودرو. ويتناول هذا الفصل المشاكل المتعلقة بجسد الفتاة الصغيرة مثل الإصابة بمرض الإيدز أو حمل الفتيات المبكر أو اضطرابات التغذيـة أو الاكتئـاب النفسـي. وهكـذا تقـول بـودرو على جسد الفتاة إنه في مثل تلك الحالات يتحول هذا الجسد إلى أرض للمعركة.

وتربط الكاتبة ما بين النظرة السلبية أو الإيجابية لجسد الفتـاة وبين العلاقـات الاجتماعيـة. فهي تتهم المجتمعات بمحاولات إهانة المرأة والسـيطرة عليهـا باسـتخدام جسـد المـرأة كوسـيلة، وتسـتعرض الكاتبة بعض المشاكل التي تطرحها روايات تتنـاول العلاقـة مـا بين المراهقـة وجسـدها، مثـل روايـة ساندرا بركلى الانجذاب القادم وتستخلص الباحثـة أنـه على المراهقـة تحـدى المفـاهيم السـائدة في المجتمع الذكوري حتى تستطيع أن تنجو وتحقق ذاتها.

وتقول الكاتبة إنه من خلال تحليـل بعض الروايـات نجـد أن الفتيـات يشـعرن بالغربـة عن أجسـادهن وخصوصاً مع صمت الأمهات، الأمر الذي قد يزيد من إحساس الفتيات بغـربتهن ممـا يجعلهن يقهـرن أجسادهن بأنفسهن عن طريق العمل كعاهرات أو استسـلامهن لمحـاولات الاغتصـاب المسـتمرة من قبل الأب أو زوج الأم أو حتى الاستسلام للرغبة القوية في تغيير أشكالهن الخارجية كلون البشـرة أو شكل الشعر.

وبهذا تكون الباحثة برندا بوردو قد غطت جانباً مهماً من الجوانب التي تؤرق الفتاة في سن المراهقة وهو صراعها النفسي والعاطفى تجاه نظرتها لجسدها وخصوصاً في هذه السن الحرجة.

في الفصل الرابع (ص 57-ـ 78) تحت عنـوان "عنـدما يغلـق البـاب الخلفي ويصـبح الفنـاء الأمـامي خطـراً" كتبت الباحثـة ديبـورا كادمـان عن الفضـاء الـذي تحتلـه كـل فتـاة في بعض روايـات تـوني موريسون، تؤكد كادمان أن الفتيات المراهقات في روايات موريسون يعشن في فضاء مغلـق تمامـاً

من جميع النواحى وإن كان مفتوحاً على ساحة مليئة بالأخطار الجسدية والمخاوف الميتافيزيقية المحيطة بالفتاة السوداء.

ومن هذا المنطلق تتناول الباحثة رواية موريسون الشهيرة محبوبة حيث تحتمى بطلة الرواية المراهقة دنفر بجدران منزلها وتتقوقع داخل مخاوفها حتى تكاد تفقد ذاتها وأمها إلى الأبد. تنجو دنفر بحياتها عندما تخرج من فضائها الشخصي والزمني لتعود إلى فضاء في الزمن الماضي لتتفهم دوافع الأم عند قتل أختها الصغيرة. ومن هنا تؤكد الباحثة أن فضاء المراهقات يسيطر على أفكارهن وتصرفاتهن.

وتتناول كادمان روايات سولا والعيون الأكثر زرقة وأنشودة سليمان لنفس الكاتبة، تونى موريسون، حيث تقوم بتحليل لشخصيات الفتيات المراهقات فتتعرض لفكرة الصداقة بين اثنتين من الفتيات تمردتا على واقعهما وعاشتا في أخطار بعيدًا عن فضاء التقاليد والعادات التي تقضى على ذات الفتاة وهويتها.

وتتشابه الفتاتان في العيون الأكثر زرقة وأنشودة سليمان حيث ترفض كل منهما بشرتها السمراء وجمالها الأفريقي وتفضل أن تخرج إلى فناء الأخطار لتحاكي الفتيات من ذوات البشرة البيضاء فينتهى الأمر بالأولى إلى الجنون والثانية إلى الموت.

وفي النهاية تقول الباحثة كادمان إن الفتاة شخصية محورية في روايات تونى موريسون. كما أن أدب موريسون يراعي التكوينات للفضائيات التي تعيش بداخلها كل فتاة، كما تهتم بربط الفتيات في ذهن القارئ برموز صارخة وصور واضحة.

في الفصل الخامس تتحدث الباحثة إلينور آن ووكر تحت عنوان "احتمالات- حبكة روايات- ونهايات تسبب الدوار" وتتناول الباحثة الروايات التي تتطور وتنمو فيها شخصية الفتاة بعد صراع من أجل الوصول إلى نهاية ترضى هذه الشخصية النسائية ويدور الصراع في هذه النوعية من الروايات حول محاولات تحقيق الذات وبناء هوية في داخل مجتمع ذكوري يقاوم هذا الصراع ويحاول إحباطه.

وتؤكد ووكر أن الكاتبات يحاولن تطويع الحبكة الروائية والصور النمطية واستخدام التعددية في وجهات النظر لتصوير "غربة" الفتاة عن ذاتها وعن المجتمع الذي تعيش فيه قبل خوض المعارك من أجل تحقيق الذات.

وتقوم الباحثة بتحليل روايات للكاتبة جيل ماكوركل حيث تبين كيف تقتبس ماكوركل الحبكة الروائية من قصة حياة مشاهير مثل هيلين كلر وآن فرانك. كما تعتمد على نصوص أدبية تعود إلى أواخر ق 19 وأوائل في 20. ففي بعض الروايات تحاول الفتيات البحث عن "هوية" من خلال تقمص شخصية من شخصيات المشاهير من النساء. كما تتعرض الكاتبة لكثير من الخبرات التي تكتسبها الفتيات في سن مبكرة مثل تجارب الاغتصاب والوقوع في الحب الرومانسي والهروب من الواقع إلى أرض الخيال، وذلك في قالب رحلة حياة تصل بصاحبتها إلى النضوج فهي تستطيع بالفعل أن تخطو خارج حدود وعيها المراهق البسيط لتدخل حياة جديدة تتمتع فيها بقدر كبير من الثقة بالنفس والقدرة على الاختيار.

في الفصل السادس (ص 95 – ـ 105) بقلم رينيه ر. كيرى تحت عنوان "أنا لست جبانة صغيرة – الفتاة وضمير المتكلم في سرد الرواية المعاصرة"، تقول الباحثة كيرى، إن السرد الروائي باستخدام ضمير المتكلم لا يوحي بأن الراوي ممكن أن يكون ما زال في مرحلة بناء الشخصية أو بناء الهوية

الذاتية. ولذلك فإن الراوية من الفتيات تلك التي تستخدم ضمير المتكلم "أنا" لا يمكن أن تكون "جبانة صغيرة" وتؤكد الباحثة أن تلك الراوية الصغيرة هي أهل الثقة وهي مقنعة تمامًا، غير بريئة ولا تعانى بسبب فقدانها لبراءتها.

مفهوم البراءة هو مفهوم اجتماعي يفرضه المجتمع على شخصية الفتاة المراهقة الصغيرة حيث يتوسم فيها الجميع النقاء والطهارة والبساطة والسذاجة وأن تكون بدون خطيئة. ويعتبر سرد الفتيات الصغيرات للروايات هو تفكيك أدبي لنظرة المجتمع والافتراضات التي يفترضها في الفتاة التي تتمرد بل وترفض أن تتصف بتلك الصفات السابق ذكرها.

وتشير الباحثة إلى معاناة الفتيات الصغيرات مع عالم الكبار الذين يرفضون السماع عن رغبات الفتيات الجنسية أو يجبرن هؤلاء الفتيات على الصمت طويلاً، وتقوم الباحثة بتحليل ثلاث روايات لكاتبات في فترة الثمانينيات وأوائل التسعينيات من القرن العشرين. حيث تؤكد أن الفتاة الراوية في الأدب المعاصر تتحدى تعريفات القرن العشرين عن العزلة والتشتت الذهني. فهي واعية، ناضجة وقادرة على التحدث عن الماضي والحاضر والمستقبل وهي لا تخشى الزمن وما يهددها من أخطار، وأخيرًا الفتاة الراوية هي أهل للثقة تمامًا.

الفصل السابع (ص 107 –ـ 118) كتبته ديان سيمون تحت عنوان "سن البلوغ في مصيدة التاريخ- قصة جاميكا كينسيد السيرة الذاتية لآمي".

تتناول الباحثة ديان سيمونز رواية جاميكا كينسيد Jamica Kincaid بالتحليل، كما فعلت الباحثة رينيه كبرى في الفصل السابق، وتركز الباحثة هذه المرة على استخدام المنهج النقدي "ما بعد الاستعمار" في تحليلها للنص الأدبي آن چون قائلة إن مرحلة سن البلوغ عند الفتيات ذوات البشرة الملونة لا يمكن أن تكون مرحلة سعيدة. ففي رواية آن چون ترمز الكاتبة كينسيد للظلم والقهر الاستعماري من خلال شخصية أم الفتاة آن چون. تلك الأم الصارمة التي تتسبب في نظرة الفتيات إلى أنفسهن نظرة دونية. وتؤكد سيمونز أن استخدام الأم كرمز للقهر هو أمر متكرر. أما عن رواية كينسيد السيرة الذاتية لآمي فهي تدور حول فتاة يتيمة الأم وبالتالي فهي لا تمتلك أي بارقة أمل في أن تتلقى أي نوع من أنواع الحب والرعاية وخصوصًا لأنها تحيا حياة في داخل مجتمع التفرقة العنصرية يبجل كل ما هو أبيض البشرة ويحتقر كل ما هو دون ذلك.

إن أكثر ما يميز تحليل الباحثة هو الربط ما بين الحياة الشخصية للفتيات وما بين الحياة العامة والاستعمارية التي تقهر الفتاة المراهقة عند سن البلوغ. وتقوم الكاتبة كينسيد بقلب الأدوار في رواية السيرة الذاتية لآمي وذلك عندما تتزوج الفتاة المراهقة اليتيمة الضعيفة من رجل من رجال الاستعمار، أبيض البشرة، فتحوله إلى إنسان ضعيف وذليل وأسير حبها وعشقها. وهكذا تستطيع الانتقام وتتربع الفتاة الضعيفة فوق عرش السيطرة بسبب إدراكها ووعيها للعلاقات الإنسانية ما بين القوى والضعيف.

وتحت عنوان "السرد الهدام" كتبت الباحثة ج إيزابيل س. أنيفاس الفصل الثامن ص (119–ـ 134). وفي هذا الفصل تقوم الباحثة بتحليل رواية الكاتبة چانيت وينترسون ليس البرتقال هو الفاكهة الوحيدة حيث تؤكد الباحثة أن الأسلوب الذي استخدمته الكاتبة في سرد الرواية يطلق عليه أسلوب "الهدم" لأنه يرمز إلى حياة النساء اللاتي يعشن في الرواية. وتدور أحداث تلك الرواية في بريطانيا حول أسرة من الأسر العاملة المكافحة تحكمها أعراف وتقاليد ومفاهيم سائدة. وتقوم فتاة (مثلية) تنتمى لهذه الأسرة بسرد الأحداث. فتحاول هذه الفتاة أن تشرح من خلال السرد طبيعة الخلاف ما بين الأعراف والأيديولوچيات الثقافية السائدة و"الذات" التي تتوق إلى النمو والتطور.

وتشير الباحثة إلى استخدام بعض الحواديت الخيالية وحواديت السحر التي تتعلـق وتتـداخل خيوطهـا مع الخيوط الرئيسية في الرواية وبالتالي تساهم في بناء "ذات" الفتاة بطلة الرواية.

والباحثة تستخدم نظريات العالم النفسي "چاك لاكان" الخاصة باستخدام اللغـة في السـرد الـروائي وذلك لتحديد الهوية الجنسية للراوي. وبما أن البطلة الراوية مثلية فهناك تناقض لغوى بين مـا تقـول وبين اللغة السائدة في المجتمع الذكوري الذي يرفضها. وتوضح الباحثـة كيـف هـدم السـرد الـروائي ذلك الطريق المستقيم الذي تسير فيه البطلة عادة نحو التطور والنمو فهناك "عوامل تحفيز" للفتـاة تدفع بها إلى التطور، بل وتشير إلى قدرتها على تغيير المفاهيم السائدة في المجتمع.

وتتناول الباحثة على وجه العموم أوجه التشابه والاختلاف بين هذه الرواية وروايات أخرى.

تتشابه هذه الرواية مع غيرها لأنها تبين نوعية العلاقات العامة ما بين الشخصـيات كعلاقـة الأم بابنتهـا وخصوصًا عندما تكون الأم رمزًا لوضع القيم والتقاليد الاجتماعية الجامـدة كجـزء لا يتجـزأ من حياتهـا وحياة بناتها. فهناك نوع واحد فقط من السلوك القويم. والجديد في الأمر أن الفتاة الراويـة تعيـد مـا تتعلم من الأم بأسلوب جديـد تمامًـا وأهم التيمـات الموجـودة في تلـك الروايـة هي تيمـة البحث عن الهوية الجنسية. وتستخدم الكاتبة السخرية كأداة مهمة في هدم السرد الروائي حيث تنـاقش الواقـع في المجتمع الذكوري والأدوار التقليدية التي تلعبها الشخصيات وتتحداها.

ويتنـاول البحث في الفصـل التاسـع حـواديت المهـاجرات من مختلـف البلـدان إلى أرض الأحلام في أمريكا. فتكتب الباحثة روز مارى مـارانجولى چـورچ مقـالاً تحت عنـوان " ولكن هـذا حـدث في بلـدة أخرى – الفتاة في مرحلة الصبا وسرد المهاجرات إلى أمريكا في الوقت المعاصر".

وينقسم هـذا المقـال إلى ثلاثـة أجـزاء. ففي الجـزء الأول تقـوم الباحثـة بتحليـل ثلاث روايـات أدبيـة لكاتبات ملونات وتدور التيمة الأساسية المشتركة بين الروايات الثلاث حول تجربة هجرة الفتيات من الوطن الأم إلى الولايات المتحـدة في فـترة التسـعينيات. أمـا في الجـزء الثـاني فتسـتعرض الكاتبـة وجهات نظر النقاد في الشخصيات من الفتيات بطلات الروايات، أما الجزء الثالث فهو يناقش طريقة قراءة تلك النصوص بأسلوب يتماشى مع استخدامها لأغراض تعليمية.

في الجزء الأول تشير الباحثة إلى مرحلة ما قبل الهجرة بالنسبة للفتيات في سن الصـبا والمراهقـة. وتعتبر هذه الروايات من النوع الذي يحكي عن مراحل نضوج الفتاة وتطورها النفسي على مدار عدة سنوات. وكذلك يقوم البناء الـروائي على سـرد أحـداث انتقـال البطلـة من الـوطن الأم للهجـرة إلى أمريكا ويعتبر الانتقال والهجرة من مكان إلى مكان رمزًا لنمو الشخصية حيث يسير الحدثان في خط متوازٍ.

وتؤكد الباحثة استخدام السـخرية في هـذه النوعيـة من الروايـات والـتي تجـبر القـارئ على أسـلوب خاص في القراءة، كما تشير إلى أن نوعية القارئ الذي يستمتع بقـراءة تلـك الروايـات، هـو القـارئ الـذي مـا زال في سـن صـغيرة والـذي يسـتمتع بـالقراءة عن التيمـات الرئيسـية الـتي تـرد في تلـك الروايات مثل تيمة التسامح والقدرة على المعارضة وفقدان البراءة ومناهضة الاستعمار.

وفي الجزء الثاني من المقال تشرح الباحثة ما يمكن أن نتعلمه نحن المدرسـون والطلاب عن كيفيـة قراءة مثل هذه النوعية من النصوص. بحيث تقدم هذه الروايات تحديًا واضـحًا للروايـات الـتي كتبتهـا نساء من ذوات البشرة البيضاء.

وتستعرض الباحثة مجموعة من التعليقات التي وردت على غلاف الروايات حيث يشـير معظمهـا إلى نضوج الشخصيات بالفعل وذلك عندما تندمج بصورة شبه كاملـة في داخـل المجتمـع الأمـريكي حيث تعيش الجنسيات المتعددة وإن كان الألم والمعاناة من أهم الجوانب المصاحبة لعملية النضوج.

وفى الجزء الثالث والأخير تقترح الباحثة بعض الطرق لتدريس روايات لكاتبـات ملونـات البشـرة مـع مراعاة توصيل مفاهيم المقاومة الموجودة في النص وخصوصًا مع توضيح الفروق بين هذه النصـوص والقوانين السياسية والاقتصادية التي وضعها المجتمع الأمريكي وأثرت سلبًا على جنسيات عديدة من المهاجرين.

ويعتبر هذا الكتاب من المراجع المتخصصة التي تستطيع الباحثـة الأكاديميـة الاسـتفادة منـه أكـثر من القارئة العادية وخصوصًا القراء الذين يهتمون بدراسة الأدب النسائي المعاصر. وترجع تلـك المسـألة إلى مستوى الكتاب العلمي المرتفع ولغته التقنية الدقيقة وطرح الكتاب للعديد من النظريات النقدية الحديثة والمتخصصة، وكذلك لأن كاتبات المقالات هن جميعًا باحثات أكاديميات.

وتتميز مقالات الكتاب بالتتويج أي أنه بالرغم من وجود تيمة محورية مثل تيمة "شخصـية الفتـاة" في جميع المقالات فإن كل بحث على حدة يختلف من حيث المنهج النقدي أو استناده إلى نظريـات علم النفس والاعتماد على علماء مثل فرويد ولاكان في التحليل للشخصيات والرمـوز في بيئـة اجتماعيـة معينة. وكذلك تختلف وجهـات نظـر الباحثـات اختلافـات جوهريـة حـتى حين يتنـاولن الأعمـال الأدبيـة نفسها لبعض الكاتبات المعاصرات، ومن الملاحـظ أن هنـاك أعمـالاً وكاتبـات قـد تكـرر وجـودهن في الأبحاث مثل چاميكا كينسيد وتونى موريسون صاحبة جـائزة نوبـل للأدب في التسـعينيات ويـدل هـذا على أن هؤلاء الكاتبات قد أثرن بالفعل في ساحة الأدب النسائي المعاصر وخصوصًا بسبب طـرحهن لقضايا النوع والجنس والعرق ومردود تلـك القضـايا على حيـاة الفتيـات والنسـاء على وجـه العمـوم، اللاتي يعانين بسبب لـون البشـرة الملـون من أكـثر من نـوع واحـد من الظلم. فتصـارع الفتـاة تلـك الظروف التي تقهرها حتى تصل إلى مرحلة النضوج وإثبات الذات.

وبالرغم من وجود الكثير في محتوى هـذا الكتـاب القيم فـإن هنـاك جـوانب أكـثر في انتظـار البحث، فبالطبع هناك للحديث بقية عن موضوعات "الفتاة" في الوقت المعاصر.

الهوامش:

(*) Ruth O. Soxton. The Girl: Constructions of the Girl in Contemporary Fiction by Women, New York: St., Martin's Press, 1998.

مسرح المرأة في مصر

عرض: نهال الجنزوري

صدر ضمن سلسلة مكتبة الأسرة (مهرجان القراءة للجميع) عن الهيئة العامة للكتاب (سلسلة إبـداع المرأة) عام 2003 للدكتورة سامية حبيب كتاب مسرح المرأة في مصـر: دراسـة تاريخيـة اجتماعيـة فنية. تأتى هذه الدراسة لتسد فراغًا هائلاً في الدراسات الـتي تعـنى بمسـرح المـرأة في مصـر حيث يرصد الكتاب، الذي يقع في 208 صفحات من القطع المتوسط، بالشـرح والتحليـل اشـتراك المـرأة المصرية في العملية المسرحية سواء بالتمثيـل أو الإخـراج أو امتلاك الفـرق المسـرحية منـذ بـدايات القرن العشرين أو بالتأليف المسرحي منذ النصف الثاني من القـرن نفسـه. ينقسـم الكتـاب بجـانب المقدمة والخاتمة إلى أربعة فصول. يتناول الفصل الأول في عرض تاريخي "الدور الاجتماعي للمرأة المصرية "منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى نهايـة القـرن العشـرين مـع شـرح لـدورها في الحيـاة السياسية. أما الفصل الثاني "السياق الإبداعي للمرأة" فيتناول النشاط المسرحي للمرأة سـواء في المسرح الخاص (الأهلى) أو الرسمي (التابع للدولة) وبداية كتابة المرأة للمسـرح. والفصـلان الثـالث والرابـع يقـدمان مسـحًا شـاملاً للكاتبـات المصـريات اللاتي ظهـرن في النصـف الثـاني من القـرن العشرين: فيتنـاول الفصـل الثـالث "المرحلـة الأولى لكتابـة الـدراما (1950- 1975)" بينمـا يتنـاول الفصل الرابع "المرحلة الثانية لكتابة الـدراما (1980- 2000)". في هـذين الفصـلين توضـح الباحثـة صورة المرأة كما تظهـر في تلـك المسـرحيات وتعقـد مقارنـات فيهـا بينهمـا. ينتهي الكتـاب بملاحـق تتضمن السير الذاتية لكاتبات المسرح في مصر، إلى جانب المراجع والفهرس. تبدأ الباحثة دراسـتها بمقدمة قصيرة حول أسباب اختيارها لتلك الدراسة ومنهجها في البحث والصعوبات التي لاقتهـا أثنـاء عملية البحث.

الفصل الأول: الدور الاجتماعي للمرأة المصرية:

يقيس كثير من الكتاب والمؤرخين مدى تقدم أو تأخر دولة ما بوضع المرأة فيها ومدى حصـولها على حقوقها الاجتماعية والسياسية ودرجة تعليمها وانخراطها في العمل بتلك الدولة. بالنسبة لمصر يُرجـع أغلب الباحثين توقيت صحوة وخروج المرأة المصـرية من الحرملـك إلى مرحلـة بنـاء مصـر الحديثـة والنضال ضد الاسـتعمار بـدءًا من عصـر محمـد علي والانفتـاح على الحضـارة الغربيـة بتـأثير الحملـة الفرنسية وحركة الإصلاح الديني التي قادتها أسماء مثل: رفاعة الطهطـاوي ومن بعـده جمـال الـدين الأفغاني والشيخ محمد عبده وقاسم أمين.

أولاً: الجدل في نهاية القرن التاسع عشر: ارتبطت مطالبة المـرأة المصـرية بـالتحرر والانـدماج في المجتمع وحقها في التعليم والعمل بانخراطها في النضال الوطني ضد الاستعمار البريطاني الذي بلـغ ذروته أيام ثورة 1919 حيث خرجت الفتيات من مدرسة السنية والسـيدات من الأحيـاء الشـعبية في مظاهرات نحو "بيت الأمة" مطالبات بموقف حاسم ضد بريطانيـا بعـد تنكرهـا لمنح مصـر الاسـتقلال بعد الحرب ونفيها لسعد زغلول ورفاقه. والمتأمـل للفـترة التاريخيـة من نهايـة القـرن التاسـع عشـر وبداية القرن العشرين يجدها فترة تموج بالجدل والمناقشـات بين المفكـرين والمفكـرات في الكتب والمجلات والجمعيات النسائية. تركزت تلك المناقشات حول قضـيتين أساسـيتين همـا: تعليم وعمـل المرأة. من أهم الكتب التي ظهرت في تلك الفترة: كتب قاسم أمين: المصـريون (1894)، وتحريـر المرأة (1899)، والمرأة الجديدة (1900)؛ وكتاب محمـد طلعت حـرب فصـل الخطـاب في المـرأة والحجاب (1901)؛ وكتاب مرقص فهمى المرأة في الشرق (1894). كذلك ظهـرت كتابـات نسـائية مساندة لتحريـر المـرأة بقلم عائشـة التيموريـة وملـك حفـني ناصـف، وظهـرت العديـد من المجلات النسائية التي كانت تدرك دورها المهم في تثقيف وتعليم المـرأة. فبجـانب الاهتمـام بنشـر المواضـيع النسائية الخاصة بالطهي والحياكة والأمور المنزلية ورعاية الأبنـاء، اهتمت تلـك المجلات بـالتعبير عن رأى المرأة ودعت إلى ضرورة تعليمها. كذلك كانت تلك المجلات تنشر الروايـات والقصـص المؤلفـة

والمترجمة من الأدب العالمي. كما اهتم بعضها بنشر نموذج المرأة الأوروبية. كانت ترأس تحرير تلك المجلات النسائية سيدات شاميات. أما أول مجلة نسائية تُصدرها مصـرية فهي الريحانـة عـام 1908 وترقية الفتاة لفاطمة نعمت راشد في العـام نفسـه، لكن الملاحـظ أن هـذه المجلات لم تسـتمر في الصدور طويلاً بسبب قلة التمويل وقلة المحررين والكتاب وضعف التوزيع نظرًا لارتفاع نسـبة الأميـة بين النساء.

ثانيًا: دور المرأة من 1923ـ 1952: هذه الفترة المهمة من تاريخ مصر منـذ صـدور دسـتور 1923 وحتى قيام ثورة يوليو 1952 شهدت مشاركة أكبر من النساء في المجتمع والنشاط السياسي. فقـد تزايد عدد الجمعيات النسائية فكونت السيدة/ هدى شعراوي الاتحاد النسائي المصري والـذي سـاهم بدوره في إنشاء الاتحاد النسائي العربي عام 1944، كذلك شارك في أكثر من مؤتمر أقامـه الاتحـاد النسائي الـدولي حيث عرضـن قضـية بلادهن وطـالبن بإلغـاء الامتيـازات الأجنبيـة في مصـر، وكـذلك طالبن باستقلال مصر والسودان وفلسـطين. شـهدت هـذة الفـترة أيضًـا ظهـور العديـد من المجلات النسائية التي اهتمت بمناقشة كثير من قضايا المجتمع. فطـرح للنقـاش مشـاركة المـرأة في الحيـاة العامة والسياسية؛ وحق المرأة في التعليم والخروج للعمل؛ والدفاع عن الحقوق الاجتماعيـة للمـرأة في الخـارج؛ وقضـية السـفور، كمـا عرضـت بعض المجلات لتـاريخ الحركـة النسـوية والسياسـية في العالم (ص 28). في عام 1951 تشـكلت اللجنـة النسـائية للمقاومـة الشـعبية بقيـادة سـيزا نـبراوي والتي عملت على دعم حركة المقاومة الشـعبية في منطقـة القنـال وأصـدرت نـداء بضـرورة تنظيم مقاطعة للبضائع الإنجليزية وإنشاء مكتب لإيجاد فرص عمل للعمال (ثمانون ألفًـا) الـذين امتنعـوا عن العمل في معسكرات الإنجليز. لكن رغم حيوية الحركة النسائية في تلك الفترة فإن وضع المــرأة لم يتغير بشكل جذري. ترجع أسباب ذلك إلى: 1) تخلف المجتمع وتبعيته سياسـيًا واقتصـاديًا واجتماعيًـا. 2) الحركة النسائية في تلك الفترة كانت حركة صـفوة تتكـون من نسـاء من الطبقـة الأرسـتقراطية والبرجوازية ممن يملكن الفائض من الوقت والمال. 3) استمرار الصـراع بين أنصـار التغيـير وأنصـار التمسك بالوضع التقليدي للمرأة (ص 29-30).

ثالثًا: دور المرأة من 1952ـ 1974: أقر الدستور المصري الصادر عام 1956 مبـدأ المسـاواة بين المرأة والرجل في كل الحقوق والواجبات، فمنحت المرأة كل حقـوق المواطنـة: حـق الانتخـاب في البرلمان، والمساواة أمام القانون، والمساواة في تقلـد المناصـب العامـة، خـرجت المـرأة المصـرية للعمل في جميع المجـالات بـدءًا من عملهـا الأول في الحقـل والزراعـة إلى أدق وأصـعب المهن في الهندسة والبحث العلمي والسلك الدبلوماسي وغيره. أدى خروج المرأة للعمل إلى ظهـور مشـكلات من نوع جديد مثل ازدياد الحاجة إلى دور الحضانة والمربيات المقيمـات، كـذلك إلى وجـود مشـكلات اجتماعية بين الرجل والمرأة في المنزل ومكان العمل. أما "النكسة الكبرى" كما تطلق عليها الباحثة (ص31) لوضع المرأة وما اكتسـبته من حقـوق فظهـر نحـو منتصـف السـبعينيات مـع نمـو التيـارات الإسلامية المحافظة وعلو خطاب دينى متشـدد مناديـاً بعـودة المـرأة للمـنزل لأن عملهـا هـو سـبب المشكلات التي يعاني منها المجتمع من مشكلة مواصلات وبطالة وانحـراف الأطفـال وغلاء الأسـعار إلخ. كان أهم أبعاد هذا الخطاب الديني هو عودة تبعية المرأة للرجل: تبعية اقتصادية (لأن الرجل هــو المسئول عن اقتصـاد الأسـرة) وتبعيـة جسـدية ("حيث تصـبح المـرأة مجـرد جسـد خفى لا يظهـر إلا لرجلها فقط") (ص 33). وهي عودة إلى الفكر الأبوى الذي سعت المرأة طويلاً لتغييره. أمـا الجـانب الإيجابي الوحيد لهذا التيار الديني المحافظ فهو دفع الحركة النسـائية وتقويتهـا للتصـدي لهجـات هـذا التيار (ص32).

رابعًـا: مرحلـة الانفتـاح الاقتصـادي والانغلاق الفكـري: شـهدت هـذه المرحلـة إعلان السـنوات من 1975ـ 1985 كعقد لحقوق المرأة مما أدى إلى زيادة الاهتمام بقيام حركة نسائية مسـتقلة متـأثرة بالحركة النسائية العالمية. كذلك حدث جدل حول قضية "الهوية" للحركـة النسـائية فهـل تتخـذ هويـة نابعة من تراث النساء في العالم، أم تُكوّن هوية خاصة بناء على تراثنا المصري العربي والذي يُشكل الدين جزءًا أساسيًا منـه. من أهم القضـايا الخاصـة بـالمرأة الـتي أثـيرت في هـذه الفـترة: 1) عمـل المرأة أم عودتها إلى المنزل. 2) الحجـاب كـزى للمـرأة. تفـاوتت الآراء بين الـرأي الـديني المتشـدد الذي يدعو إلى عودة المرأة إلى المنزل لأن عملها هو سبب كل الموبقـات في المجتمـع (كمـا أشـار الشيخ الشعراوي ص 35)؛ وبين الرأي الديني المعتـدل بقيـادة الشـيخ محمـد الغـزالي الـذي بين أن

الإسلام هو الذي صان شخصية المرأة بناءً على قاعدته "لا أضيع عمل عامل منكم من ذكر أو أنثى بعضكم من بعض" (ص 35). اتفق رأى الغزالي المعتدل مع رأى كثير من المفكرين من أمثال قاسم أمين، والعقاد، ود. حسين مؤنس، ود. جلال أمين، الذين أكدوا جميعًا أن عمل المرأة ضرورة اجتماعية وأنه لا يوجد نص واحد يحرم عمل المرأة والخروج إلي الأسواق ما دامت تراعي قواعد الحشمة (ص36). كذلك أكدوا أنه لا توجد علاقة بين حجاب المرأة والفضيلة، فالفضيلة توجد معه أو بغيره كما كان الوضع في الثلاثة عشر قرنًا الماضية (38). على الرغم من إقرار دستور 1956 مبدأ مساواة المرأة بالرجل في كل الحقوق والواجبات، نجد أن المادة (227) من قانون العقوبات المصري لا يساوي بينها في جريمة الزنا: فبينما تعاقب المرأة بالسجن لمدة عامين، يصبح الرجل (إذا زنا في أي مكان غير بيت الزوجية) شاهدًا على شريكته فقط. وهذا يدل على عدم تطبيق مبدأ المساواة في جميع مناحي الحياة، وهو الأمر الذي ما زال يشغل فكر المرأة حتى الآن.

خامسًا: إعادة البحث في هوية الحركة النسائية: شهد العقدان الأخيران من القرن العشرين زيادة جهود المرأة المصرية في المجال العلمي في الجامعات ومراكز البحوث وفى المناصب الوزارية: فتولت وزارات الشئون الاجتماعية؛ والاقتصاد والتعاون الدولي؛ وشئون البيئة. كذلك شغلت مختلف درجات السلك الدبلوماسي والقنصلي. أما مساهمتها في الحياة النيابية والسياسية فقد ظلت محدودة، كذلك في النقابات المهنية (28%)، وقطاع الأعمال (12%)، والقطاع الخاص (16%)، أما في القطاع الحكومي فقد بلغت مساهمتها (32%). تبلغ مساهمة المرأة في إجمالي قوة العمل (من سن 15- 64) حوالى (22%) تتركز أكثر في المناطق الريفية حيث اعتادت المرأة على المساهمة في قطاع الزراعة. غير أن أهم سبب يعيق مساهمة المرأة في المجتمع هو ارتفاع نسبة الأمية التي وصلت بحسب إحصائية 1996 إلى (50%) وهو ما يعد مؤشرًا خطيرًا يدعو للقلق ويضع علامة استفهام كبيرة حول الجهود المبذولة على مدى السنوات السابقة للنهوض بوضع المرأة المصرية.

الفصل الثاني: السياق الإبداعي للمرأة:

تعرض الباحثة في هذا الفصل لبداية تسجيل اشتراك المرأة في العملية الإبداعية وتشير إلى تأخر ذلك كثيرًا، فعلى الرغم من بعض الإشارات المتناثرة على مدى التاريخ العربي الإبداعي إلى بعض المبدعات أمثال الخنساء وبعض الأعمال لمبدعات من الجواري والمحظيات والتي تظهر في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني فإنه لم يكن هناك اهتمام ولا تسجيل لإبداعات المرأة إلا قليلاً حتى بداية القرن العشرين. حدث ذلك نتيجة الاحتكاك بأوروبا وحضارتها، فظهرت الأصوات التي تطالب بحق المرأة في التعليم والعمل والمساواة بالرجل على المستويين: الاجتماعي والسياسي. فصدرت الصحف والمجلات الشهرية والأسبوعية النسائية. كذلك ظهرت مجموعة من النساء المبدعات أمثال الشاعرات عائشة التيمورية ونازك الملائكة، ومن الصحفيات والمفكرات ملك حفني ناصف ومي زيادة. شهد عقد الخمسينيات حضور أكبر للمرأة في المجال الأدبي: فبجانب اشتراكها في الكتابة الصحفية والشعر والقصة والدراسات الجامعية، ساهمت في الكتابة للمسرح ومن قبل فقد اشتركت في عملية الإنتاج المسرحي من تمثيل وإخراج وتلحين وغناء ورقص وغيرها من فنون المسرح. تشير الباحثة إلى أن المتابع لإسهامات المرأة في مختلف المجالات الإبداعية سيلاحظ تأرجح هذه الإسهامات بين الصعود والهبوط عبر العقود المختلفة نظرًا لعوامل كثيرة سيتم الإشارة لها في حينها.

أولاً: النشاط المسرحي الخاص (الأهلي):

أغفلت معظم المراجع والدراسات المسرحية ذكر دور المرأة المهم في العملية المسرحية كممثلة ومطربة وراقصة. لذلك فقد قامت الباحثة بالتنقيب الدقيق في المراجع القديمة لتبحث عما خفي من ذكر لوجود المرأة وخرجت بالنتائج التالية:

1- **المساهمة الأولى:** ظهر المسـرح بصـورته الغربيـة في الشـام أولاً ثم انتقـل إلى الإسـكندرية ومنها إلى القاهرة، كان ذلك في ثمانينيات القرن التاسع عشر. من الملاحظ عن أحوال المسـرح في تلك الفترة وحتى عام 1915 عدة نقاط. أولاً: نظرًا لعدم سماح المجتمع المصـري لبناتـه بالاشـتراك في العمل المسرحي فقد قامت بهذه المهمة نساء من أصل شامي من اليهوديات والمسيحيات (كما يستنتج من أسمائهن أمثال: مارى رفان، وميليا ديان، ومريم ساط، ونظلة مزراحي، ولبيبـة مـانيللي، وأستر شطاح وغيرهن). ثانيًا: كان عدد المشتغلات بالمسـرح في الفـرق المختلفـة محـدودًا إلى حـد كبير لذلك كن يتنقلن بين الفرق المختلفة لعدم وجود غيرهن. ثالثًا: من الواضح أن كـل ممثلـة كـانت متخصصة في أداء نوع معين من الأدوار فلم تكن لـديهن الموهبـة أو الدراسـة الكافيـة الـتي تـؤهلهن لأداء مختلف الأدوار، رابعًا: بالنسبة لوضعهن الاقتصـادي من الواضـح أن رواتبهن كـانت تعـادل إن لم تكن تتفوق في أحيان كثيرة على رواتب زملائهن الممثلين. خامسًـا: بالنسـبة لوضـعهن في المجتمـع فهناك إشارة إلى تأرجح ذلك الوضع بين الاحترام وعدمه وذلك بسبب "سوء أعمال فئة انـدمجت في فن التمثيل اندماجًا قضى عليه ورجع به القهقري" (ص 56).

2- **تبادل الأدوار:** قبل ظهور الممثلات الشـاميات على المسـرح المصـري، كـان يعهـد بـأداء هـذه الأدوار إلى شبان صغيري السن. أما أول ممثلة مصرية ظهرت على المسرح فكانت منـيرة المهديـة عام 1915 في فرقة عزيز عيد، وللعجب فإن أول ظهورها كان لتحـل محـل الشـيخ سـلامة حجـازي الذي كان قد أصيب بالشلل وتقاعد عن التمثيل والغناء (ص 60)، وظلت منيرة المهدية لمدة عـامين تؤدي أدوار الشـيخ سـلامة وتلبس بذلـة الرجـال، لم تكن منـيرة المهديـة هي الوحيـدة من الممثلات المصريات التي قامت بأدوار الرجال بل تبعتها في ذلك روز اليوسـف وفاطمـة رشـدي (الـتي قـامت بدور قيس العامري في مسرحية مجنون ليلى) وأمينة رزق. أما أسباب ذلك فقـد ترجـع إلى الخـوف من مواجهة التقاليد التي تمنع النسـاء من الاختلاط والظهـور في الحيـاة العامـة أو ربمـا رغبـة منهن لإثبات الذات وتحدى التقاليد التي تمنع المرأة من كثير من المهن خاصة الأعمـال الفنيـة. أمـا عن رد فعل الجمهور لظهور النساء في أدوار الرجال فمن الواضح أنـه تقبـل ذلـك الوضـع بـدليل اسـتمراره لسنوات عديـدة بسـبب تفهمـه للظـروف الاجتماعيـة الـتي تتحكم في العمليـة المسـرحية أو لقبولـه للوهم المسرحي.

3- **مُؤسسات وصاحبات فرق مسرحية:** شهد عقد العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين قيام أكثر من فنانة بتكوين فرق مسرحية تحمل أسمائهن مثل فرقة مشيرة المهدية، وفرقة فكتوريـا موسى، وفرقة فاطمة رشدي، وفرقة تحية كاريوكا (التي عملت في الستينيات والسبعينيات من هـذا القرن). كما قامت غيرهن بالتمثيل والغناء في فرق أخرى في تلك الفترة نفسها، أمثال عليـة فـوزى وعزيزة أمير ودولت أبيض وبديعة مصابني وفتحية أحمد وغيرهن. كذلك تأسسـت عـام 1934 فرقـة اتحاد الفنانين والتي كانت تعمل بنظام اقتسام الأربـاح. ومن الملاحـظ عن تلـك الفـترة عـدة نقـاط: أولاً: كل الفرق التي أسستها أو اشتركت في تأسيسها نساء كان الرجل (زوجها) شريكًا أساسـيًا بهـا سواء بالإخراج، أو التمثيل، أو الإدارة، أو الترجمة، بدءًا من منيرة المهدية وزوجها محمـود جـبر مـدير الفرقة وحتى تحية كاريوكا وزوجها فايز حلاوة شريكها بالفرقة. ولكن الملاحظ أيضًـا أن سـبب نجـاح تلك الفرق هو التعاون الفني بين الزوجين، لذلك فإن انفصالهم الـزوجي أدى بـدوره إلى تفكـك تلـك الفرق وحلها كما حدث بين الثنائي منيرة المهدية ومحمود جبر، وبين بديعة مصابني والريحـاني، وبين علية فوزى وزكى عكاشة، وبين فاطمة رشدى وعزيـز عيـد، وأخـيرًا بين تحيـة كاريوكـا وفـايز حلاوة. ثانيًا: لم يقتصر دور المرأة في تلك الفرق على التمثيل والغناء بل قمن بـأدوار مختلفـة، فمثلاً قـامت دولت أبيض بتأليف مسرحية "دولت" وقامت فاطمة رشدى بإخراج مسرحية "أنا كرنينا" بإرشـاد من زوجها عزيز عيد. وهي محاولات لم يكتب لها الاستمرار في هذا الجيل. ثالثًا: كان للكساد الاقتصـادي في النصف الأول من الثلاثينيات أثر في تفكك بعض تلك الفرق، مثل فرقـة فاطمـة رشـدي الـتي لم تستطع مقاومة الكساد فتوقفت. لكن تُرجع بعض المراجع سبب توقف الفرقة إلى أنهـا كـانت تقـدم نفس المُنتج الـذي تقدمـه فرقـة رمسـيس ذات الرصـيد المـالي الضـخم لـذلك لم تسـتطع الصـمود للمنافسة. رابعًا: يرجع لتلك الفرق الفضل في ظهـور أول النصـوص المسـرحية المصـرية، فظهـرت مسرحية "عبد الستار أفندي" لمحمد تيمور، و "العشرة الطيبة" أول أوبريت مصرى كتبه أيضًا محمد تيمور. كذلك ظهر أول نص لتوفيق الحكيم "الضيف الثقيل" عام 1918 وأول مسرحية شـعرية كتبهـا أحمد شوقى "مصرع كليوبترا" خصيصًا لفاطمة رشدي.

ثانيًا: النشاط المسرحي الرسمي (الحكومي):

تنتقل الباحثة بعد ذلك لعرض النشاط المسرحي الحكومي والذي بـدأ مـع مطلـع عـام 1930 عنـدما صدر قرار وزاري بتشكيل لجنة لوضع مقترحات بهدف إنشاء مسـرح مصـري صـميم إنقـاذًا للممثلين من استغلال أصحاب الفرق الخاصة ومن حالة الكساد الاقتصادي.

1- **التمثيل... علم:** بالفعل تم إنشاء أول معهد لتعليم التمثيل في مصر في نوفمـبر 1930 باسـم معهد التمثيل الحكومي ولكن نظرًا لسطوة التقاليد ألغى المعهـد بعـد موسـم دراسـي واحـد بـدعوى "مخالفته للتقاليد والآداب" (ص 70). لم يرجـع المعهـد إلى الوجـود ثانيـةً إلا في عـام 1944 بجهـود مُؤسسه زكي طليمات وبمؤازرة د. طه حسين وسمى هذه المرة المعهد العالي لفن التمثيل العربي وكان من شروط الالتحاق الحصول على شهادة التوجيهية أو ما يعادلهـا وتسـتثنى الطالبـات من هـذا الشرط. بجانب كون المعهد مجانيًا، فقد كان يمنح الطلبة ستة جنيهات شهريًا وهـو مـا يعـادل تقريبًـا مرتب خريج الجامعة آنذاك (ص 70). إن وجود هذا المعهـد الفـني للتمثيـل سـاعد على تغيـير نظـرة المجتمع للتمثيـل وللمشـتغلين بـه بمن فيهم الممثلات، ورفعت من شـأنهم في المجتمـع خاصـةً أنـه تواكب مع تطور السينما المصرية من طور السينما الصامتة إلى الناطقة، وافتتـاح الإذاعـة المصـرية والتي كانت الدراما إحدى موادها الأساسية. هكذا أصبح التمثيل علمًا ورسالة وليس مجـرد مهنـة من لا مهنة له (ص72).

2- **الفرقة القومية المصرية:** جاء إنشاء تلك الفرقة عام 1935 بمثابة إنقاذ لكثـير من الممثلين والممثلات الـذين تـأثرت الفـرق الـتي كـانوا يعملـون بهـا بسـبب أزمـة الكسـاد العالميـة في مطلـع الثلاثينيات والتي أدت إلى حل كثير من الفرق الخاصة وأدت لمطالبـة هـؤلاء الممثلين بتكـوين اتحـاد لهم يـرعى شـئونهم دون الخضـوع لأصـحاب الفـرق واسـتغلالهم. كـان افتتـاح الفرقـة القوميـة في موسمها الأول بمسرحية توفيق الحكيم "أهل الكهف" إخراج زكي طليمات مما يعكس القيمة الأدبيـة والفكرية التي كانت تسعى لها الدراما المسـرحية. عملت بهـذه الفرقـة ممثلات رائـدات من أمثـال: دولت أبيض، وزينب صدقي، وزوزو حمدي الحكيم.

ثالثًا: التطور الإبداعي للمرأة في المسرح:

1- **كتابة الدراما**: من خلال تنقيب الباحثة في المراجع المهتمة بشئون المسرح عثرت على نصـين للكاتبـة مى زيـادة همـا: " يتناقشـون" الـذي نشـر في كتابهـا المسـاواة عـام 1922 و"على الصـدر الشفيق" الذي جمع في كتاب حديث عنها (نشر أول مرة في مجلة الهلال عام 1923). ورغم إشارة بعض المراجع إلى مسرحية دولت التي كتبتها ومثلتها دولت أبيض فإنها لم تجـد أي أثـر للنص نفسـه. لم تجـد الباحثـة أي إشـارة بعـد ذلـك لمحاولـة دولت أبيض أو غيرهـا الكتابـة للمسـرح حـتى عقـد الخمسينيات حين ظهرت كل من صوفي عبد اللـه وجاذبيـة صـدقي اللـتين فتحتـا الطريـق لمن جئن بعدهن حـتى يومنـا هـذا. في مرحلـة لاحقـة عـبرت بعض كاتبـات المسـرح عن رؤيتهن في المسـرح بكتابات نظرية. ترى فتحية العسال في الكتابة للمسرح هدفًا مهمًا وهو تقديم صـورة جديـدة للمـرأة عن طريق البحث داخلها وإظهار ما يعتمل فيها من مشاعر وطموحات (ص 79). بينها تؤكـد د. ناديـة البنهاوي أهمية الثقافة والخبرة الحياتية للكاتبة حتى "يكون لديها القـدرة على تكـوين رؤيـة سياسـية واجتماعية وإنسانية ودينية" (ص80).

2- **كتابة وإخراج دراما الطفل:** يبرز في هذا المجال اسم فاطمة المعدول التي كتبت وأخـرجت لمسـرح الطفـل منـذ عـام 1972 وحـتى اليـوم، وهي تجربـة فريـدة بالنسـبة لقلـة عـدد الكاتبـات والمخرجات في هذا المجال أمثال زينب العسال التي قدمت مسرحية واحدة، ولوسي يعقـوب الـتي قدمت مسرحيتين. أما سامية جمال الدين فقدمت ثمان عشرة مسرحية تحت اسم المسرح الصغير ولكن الباحثة لم تستطع تحديد ما إذا كان تم إنتاج هذه المسـرحيات أم لا؟. مـا يمـيز تجربـة فاطمـة

المعدول كذلك أنها قدمت مسرحيات مع الأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة في التسعينيات. أما منحة البطراوى فقدمت ثلاث مسرحيات في مسرح التمثيل التلقائي للطفل حيث عملت على الربط بين المسرح والحياة الاجتماعية. كذلك يبرز اسم نجلاء رأفت كمصممة للعرائس لها تجارب قليلة في مسرح الطفل للعرائس.

3- **فنانة مسرح شاملة**: بدأت هذه الظاهرة منذ منتصف الثمانينات في مسرح الهواة أو الجامعي ومسرح الثقافة الجماهرية حيث تقوم الفنانة بالتأليف والإخراج والتمثيل وتصميم السينوغرافيا أو بعض هذه المهارات، تشترك هؤلاء الفنانات مع رائدات المسرح في مطلع القرن في عدة أوجه: 1) عادت ظاهرة الفنانة صاحبة الفرقة، ولكن الفرق لم تحمل أسماءهن بل أسماء مختلفة كالقافلة أو المسحراتي وغيرها، 2) تعاني هذه الفرق مشكلات التمويل وعدم انتظام العمل لمواسم محددة وعدم ثبات فريق العمل. 3) تقف عضوات هذه الفرق في مكان وسط بين الإحتراف والهواية، فهن يعملن في المسرح عندما يكون هناك عرض مسرحى وتمويل، ويتوقفن عندما ينتهى العرض ويمارسن مهنهن الأساسية. تختلف فنانات هذا الجيل عن جيل الرائدات في بعض النقاط: 1) عدم اعتمادهن على نصوص مصرية بل على ترجمات سواء بإعداد النصوص المترجمة أو إعادة كتابتها. 2) تقديم الأشكال المسرحية الجديدة مثل مسرح الحركة والرقص، والاهتمام بالسينوغرافيا والأداء التمثيلي وفق المناهج الحديثة. في النهاية وبالرغم من هذه المحاولات الجادة فإنه يمكن القول إن هذه التجارب لم تحقق تطورًا كاملاً في الحركة المسرحية نظراً لموسميتها وعدم وجود التمويل الكاف لها.

الفصل الثالث: المرحلة الأولى لكتابة الدراما 1950-1975:

عرض المسرح الحديث عام 1951 مسرحية "كسبنا البريمو" لصوفى عبدالله والتي كتبت أيضًا في مجال الصحافة والقصة والرواية. بل لعله ما يدعو للعجب أنها لم تكتب للمسرح سوى هذه المسرحية والتي لم تنشر. توضح الباحثة أنه يجب عند تناول هذه المسرحية عدم الحكم عليها بمعايير اليوم وإلا ستظلم المسرحية كثيرًا لأنها ستبدو لنا مفرطة في الميلودراما، لكنها بالنسبة لوقت عرضها كانت تعرض صورة صادقة لواقع الشعب المصرى "الذي أفرز... ثورة سياسية في عام 1952 " (ص93)، المسرحية تتناول قضايا اجتماعية معاصرة بعكس ما كان سائدًا في ذلك الوقت من مسرحيات لكتاب مثل: توفيق الحكيم وعزيز أباظة وعلى أحمد باكثير الذين اعتمدت أعمالهم المسرحية على مواضيع من الأساطير اليونانية أو التاريخ الإسلامي أو التاريخ العربي (ص 94)، توضح الباحثة أن المسرحية ذات الفصول الثلاث تقوم على البناء الكلاسيكي للمأساة وإن كانت تجنح بشدة نحو الميلودراما. تقوم المسرحية على الصراع بين ثنائيتين: الجهل/ العلم، والفقر/ الغنى، ويكثر بها الإشارة إلى الغيبيات التي تحكم تفكير الشخصيات. بينما تنتهى المسرحية إلى انتصار العلم في الثنائية الأولى إلا أن المسرحية تدين كلاً من الفقر والغنى في الثنائية الثانية بسبب التخلف الذي يسود المجتمع. من أهم النقاط التي تشير إليها الباحثة في هذا النص هي نظرة المجتمع لعمل المرأة. فالمسرحية توضح أن السبب القهري الوحيد المقبول الذي يدفع الزوجة للعمل هو عجز الزوج، أما عدم عجزه فيعني عدم حاجتها للعمل، فالأصل هو عمل الرجل عملاً منتجاً في المجتمع وبقاء المرأة في البيت (ص 98- 99).

عرضت على المسرح القومي عام 1955 مسرحية سكان العمارة لجاذبية صدقى والتي اشتهرت بكتابة القصص القصيرة والرواية وقصص الأطفال وتعتبر هذه المسرحية (لم تنشر) العمل الوحيد لها في هذا المجال. كما يوحى عنوان المسرحية فهي تتناول عددًا كبيرًا من الشخصيات من طبقات مختلفة فمنهم السادة الذين يسكنون العمارة ومنهم الخدم الذين يعملون عندهم ويجتمعون أعلى العمارة (في السطوح) لمناقشة أحوال وأخبار أسيادهم، هنا أيضًا تقوم المسرحية على البناء الكلاسيكي وتعتمد على تكنيك المقابلة بين الشخصية السلبية المرفوضة والشخصية الإيجابية، من خلال أحداث المسرحية يلقى الضوء على القيم السائدة في المجتمع في تلك الفترة بالنسبة لوضع الرجل والمرأة في الأسرة. فنجد الابن يحظى بمكانة عالية بسبب كونه الوريث والامتداد لاسم العائلة رغم تقديمه كشخص رفيع متصنع ومتسبب في ضياع ثروة أبيه. بينما تقدم الابنة كفتاة لا

حول لها ولا قوة يتحكم أخوها في مصيرها ويكاد يزوجها برجل عجوز سكير طمعًا في ثروته. تخرج الابنة من هذه المحنة في نهاية المسرحية ليس نتيجة لإرادتها الشخصية بل لتدخل شاب محب لها يقوم بإنقاذها وفضح الأخ والعريس المفلس، فهو بذلك يتولى أمرها لأنه سيصبح زوجها. التطور الوحيد الملحوظ في وضع المرأة عما ظهرت عليه في النص السابق (كسبنا البريمو) هو نظرة المرأة والمجتمع لعمل المرأة. فعلى عكس النظرة الدونية التي واجهت بطلة العرض الأول، نجد هنا ثلاث نساء من الطبقة الفقيرة يعملن ويأتي على لسان إحداهن قبولها لعملها البسيط كنوع من "الكفاح" الشريف وليس "مذلة أمام الناس" كما في المسرحية السابقة (ص 106).

أما الكاتبة فوزية مهران المعروفة بالكتابة الصحفية وكتابة القصة القصيرة والرواية، فقد نشر لها عام 1963 مسرحية البيوت (من فصل واحد/ لم تعرض)، ثم في السبعينيات كتبت مسرحيتي "التماثيل تنتحر " و "كابتشي" (نشرا عام 1995/ لم يعرضا). تتناول مسرحية كابتشي أو الحق المصلوب القضية الفلسطينية. تقوم المسرحية على المقابلة بين الأخيار (الفلسطينيين) والأشرار (الاحتلال الإسرائيلي)، وعلى فكرة التكامل بين الأديان السماوية الإسلام والمسيحية في مواجهة العدوان الإسرائيلي من خلال شخصيات المطران والراهبة والفدائيين الفلسطينيين الذين يرفضون الاعتراف على إخوانهم في العمل الفدائي حتى لو كلفهم ذلك السجن أو الموت.

كتبت لطيفة الزيات عام 1965 مسرحية "بيع وشرا" (نشرت عام 1994/ لم تعرض) وهي التجربة المسرحية الوحيدة للكاتبة المعروفة بكتابة القصة القصيرة والرواية والدراسات الأدبية والترجمات. تلتزم الكاتبة في المسرحية الوحدات الكلاسيكية الثلاثة": (وحدة الحدث والزمان والمكان) وتقوم المسرحية على الصراع الطبقي بين طبقة ثرية صاحبة سلطة وسطوة وبين الطبقة الوسطى التي تضعف عن المواجهة من خلال التفاف عائلة حول كبيرهم المريض وخوفهم من مواجهة زوجته الأرستقراطية المتسلطة والمتحكمه في المال بحقيقة زواج أخيهم بزوجة ثانية في السر خوفاً من أن تحرمهم من ثروة أخيهم في حالة وفاته. تنتهى المسرحية بموت الزوجة الثانية (أو ربما انتحارها لإدراكها حقيقة جبن زوجها وتنكره لها). هذه النهاية، توضح الباحثة، رغم قسوتها وانتصارها لجانب السلطة والسطوة وهو ما يمثل عكس معتقدات الكاتبة وأيديولوجيتها لكنها قد تكون انعكاسًا لبعض الضعف الذي مرت به الكاتبة في حياتها نتيجة الموروثات الاجتماعية والشخصية التي تجعل المرأة تذوب في ذات المحبوب لدرجة إلغاء ذاتها (ص 115).

شهد النصف الثاني من الستينيات ظهور كاتبتين جديدتين هما: فتحية العسال وليلى عبد الباسط، تمتاز الكاتبتان عن سابقاتهن في تخصصهما في كتابة الدراما باختلاف أنواعها سواء للراديو أو التليفزيون أو حتى مسرحة بعض المناهج المدرسية، كما فعلت ليلى عبد الباسط. وكذلك في زيادة عدد النصوص التي كتبنها وفي استمرارهما في الكتابة حتى نهاية التسعينيات (الفترة مجال الدراسة)، عُرض لفتحية العسال عام 1969 مسرحية جواز سفر (لم تنشر) وفي عام 1982 مسرحية المرجيحة (لم تنشر). أما ليلى عبد الباسط فعرض لها عام 1965 مسرحية ورق... ورق... ورق ومسرحية أزمة شرف عام 1969 (نشر النصان عام 1988). تقوم الباحثة بتحليل نص واحد من تلك الفترة وهو نص مسرحية ورق... ورق... ورق0 تعالج المسرحية أحد مظاهر البيروقراطية من خلال العلاقة بين أفراد من المجتمع وإدارة الشكاوي المستعجلة والتي يتضح أنها بعكس اسمها تعطل مصالح الأفراد ولا تسعفهم: فيضيع الحق ويموت المريض وتغرق القرى قبل أن يتحرك أحد للمساعدة. تتعرض المسرحية كذلك إلى قضية عمل المرأة ويتضح أن هذه الفكرة غير مطروحة إلا في حالة عجز الزوج أو وفاته، أي في حالة غياب العائل، كما كان الحال في مسرحيات العقد السابق. تنهى الباحثة هذا الفصل بعدد من الجداول توضح الطبقات الاجتماعية التي تظهر في المسرحيات؛ وصورة المرأة في تلك المسرحيات وأسباب معاناتها؛ وأخيراً جدول يضم قائمة بمسرحيات هذة الفترة وتواريخ كتابتها وعرضها ونشرها (كلما تيسر ذلك).

الفصل الرابع: المرحلة الثانية لكتابة الدراما 1980- 2000:

تتسم هذه الفترة بزيادة عدد الكاتبات؛ وبالتالي زيادة عدد المسرحيات المعروضة والمنشورة، كذلك تعددت القوالب الدرامية ما بين المونودراما (مسرحية الممثل الواحد) ومسرحيات الفصل الواحد ومسرحيات الثلاثة فصول. قسمت الباحثة مسرحيات هذه الفترة إلى: 1) الدراما الاجتماعية التي تناقش مشكلات المجتمع وقضاياه، 2) دراما مراجعة التراث التي تعيد كتابة بعض الأساطير المصرية وبعض النصوص التراثية برؤية مخالفة للنص الأصلي، 3) الدراما التعبيرية النفسية التي تتبع منهجًا نفسيًا في تحليل حياة المرأة داخل النظام الاجتماعي الذي يتحكم في وجودها.

أولاً: الدراما الاجتماعية:

تبدأ الباحثة بتعريف الدراما الاجتماعية بوصفها تلك المسرحيات التي تتناول عادة المشاكل والقضايا الاجتماعية للطبقة المتوسطة. تأتي تحت هذا العنوان مسرحيات نهاد جاد وفتحية العسال وليلى عبد الباسط. تتناول الباحثة بالتحليل نصين للكاتبة نهاد جاد والتي أشتهرت كذلك بالكتابة الصحفية وكتابة القصة وقصص الأطفال. عرضت عام 1981 مسرحية "عديلة" وهي مونودراما (لذلك تسمح للممثل/ ة بتمثيل عدة أدوار من وجهة نظر واحدة). كان الإخراج والتأليف الموسيقى من نصيب نساء بجانب الكتابة والتمثيل. استقبل العرض بترحيب نقدي كبير وضمنت مقالات نقدية النص المسرحي عند نشره عام 1985. تتناول المسرحية معاناة البطلة "عديلة" التي تطمح في صعود السلم الاجتماعي مع ما يتبع ذلك من اليسر المادي ولكن عدم طموح زوجها المادي والوظيفي يقف عائقاً ضد تحقيق رغباتها، فهو رجل ذو مبادئ مثالية يقضي وقته في كتابة المقالات للصحف ولا يشتغل بمهنته الأساسية (المحاماة) التي كان من الممكن أن تدر عليه دخلاً أفضل من الصحافة، تنبع مأساة عديلة من تقديرها المغالى فيه لنفسها والذي لا يمت للواقع بصلة: فهى من أسرة متوسطة وتتزوج من محامٍ بسيط أملاً في أن يكون له مستقبل باهر وهو ما لا يحدث. تهرب عديلة من واقعها المرير إلى الحلم بأن تكون شخصية شهيرة، هذا الحلم يكاد يتحقق بترشيح زوجها للوزارة ولكنها سريعًا ما تفيق على مرارة الواقع: وفاة زوجها قبل أن يتولى الوزارة ويحقق حلمها بأن تكون شخصية مشهورة. هكذا تنتهى المونودراما نهاية مأساوية حيث تصبح عديلة أرملة لا عائل لها ولا عمل. بعكس عديلة، فإن "صفية" بطلة محطة الأوتوبيس (عُرض تجارياً عام 1986 باسم "ع الرصيف" مع إجراء بعض التعديلات التي تشير اليها مأساتها من الباحثة في جدول مقارنة بين النصين (ص143) سيدة متعلمة وعاملة، تنبع مأساتها من خيانة زوجها الذي حثها على السفر لإحدى دول البترول العربية حتى يُحسنا ظروفهما المعيشية، عندما تعود بعد عشر سنوات من الغربة تجده قد طلقها وتزوج بغيرها، كما استولى على مالها وعلى الشقة التي ورثتها من أبيها. هكذا تجد صفية نفسها في الشارع (ع الرصيف) الذي قد تغير بدوره بسبب تطبيق سياسة الانفتاح الاقتصادي، وهكذا يتحول الحدث الخاص إلى قضية عامة تخص المجتمع المصرى كله.

أما الكاتبة ليلى عبد الباسط فعرض لها في عقد التسعينيات مسرحيتان: ثمن الغربة (عرض 1991/ نشر عام 1988) وبعد طول الغياب (عرض 1993/ لم ينشر). يشترك النصان في تقديمهما نموذجين لأسرتين غاب عنها العائل (الزوج/ الأب) بالسفر إلى إحدى دول الخليج بهدف تحسين وضعهما الاجتماعي، مسرحية ثمن الغربة هي مونودراما بطلتها "بدرية" التي تعاني يسبب غياب زوجها، هذا الغياب الذي لا يعوضه ما يرسله من مال، فهى تتعرض لمضايقات وطمع رجال القرية فيها وفي الأرض (المعادل الموضوعي لبدرية)، تعانى كذلك فشل ابنها في الدراسة، بجانب معاناتها هي الشخصية وافتقادها لزوج يؤنس وحدتها في طول الليالي. المسرحية بطولها هي مناجاة لهذا الزوج بالعودة وعرض لشكل حياتهم قبل وبعد سفره، وتأثير المال القادم من الخليج في تغيير المعايير الاجتماعية في مصر وإفساده للأبناء. بعكس نهاية ثمن الغربة حيث يصل الزوج جثة في صندوق (نتيجة اشتراكه في حرب الخليج الأولى كما يستنتج من المسرحية)، فإن الزوج في بعد طول الغياب يعود إلى بيته وأسرته، لكن بدلاً من أن يتبدل حال الأسرة إلى الأحسن كما كانت تتمنى الزوجة، يشتعل الصراع بين الزوجين لتنتهى المسرحية بطلب الزوجة الطلاق، هي التي كانت تحلم بالاستقرار والدفء العائلي بعد تسع سنوات من اغتراب الزوج قامت خلالها بدور الأم والأب معاً، تجد أن الزوج قد تغير تماماً: عقله يعمل كآلة حاسبة تحسب الربح والخسارة لأى خطوة يخطوها دون حساب للمشاعر أو لاحتياجات الزوجة والأبناء النفسية بينما تختلف بطلتا المسرحيتين: فـ "بدرية" ريفية غير متعلمة ولا تعمل، بينما "نهى" قاهرية حاصلة على ليسانس فلسفة ولكنها لا تعمل

حتى ترعى الأبناء في غياب الزوج، لكن الباحثة ترصد تشابه المسرحيتين في: 1) تقديم المرأة ككائن هش ضعيف في حالة انتظار لعودة الزوج الحامي حتى يقوم بمسئولية الأسرة، 2) تداعي كيان الأسرة بسبب غياب الأب وعدم قيامه بواجبه في توجيه الأبناء ورعايتهم. 3) رغبة الزوج في السفر وجمع المال بينما ترغب الزوجة في تكوين أسرة مستقلة مستقرة.

عرضت مسرحية فتحية العسال "نساء بلا أقنعة " عام 1982 (نشرت عام 1981). تقوم المسرحية في بنائها الدرامي على تكنيك دائري فالكاتبة تستحضر "المؤلفة" (الشخصية المحورية) وتقدم معها أربعة نماذج اجتماعية للمرأة: الفتاة، والزوجة، والمطلقة، والأرملة في صيغة محاكمة وتبادل للأدوار. تقوم المسرحية على فكرة التقابل بين القناع والحقيقة، وتنقسم إلى فصلين: في الأول تتحدث الشخصيات وهي مرتدية القناع، وفي الفصل الثاني يتم نزع القناع وتقدم الحقيقة في صورة اعترافات كل شخصية. كذلك يقوم النص على فكرة فضح الخلل في المجتمع من خلال ثنائية العلاقة بين الرجل والمرأة في صورها المختلفة: الزوج/ الزوجة، الأب/ الأم، الحبيب/ الحبيبة ويؤكد النص ضرورة خلع الأقنعة والإفصاح عن الحقيقة. ما يؤخذ على النص هو النزعة الخطابية في النهاية والتي تطرح أفكارًا مثالية لم تختبر في الواقع. النص الثاني لفتحية العسال في هذه الحقبة هو سجن النساء الذي عُرض عام 1994 (نشر 1993) والذي يتناول القضايا نفسها الفكرية والاجتماعية ولكن بقدرة أكبر على الصياغة الدرامية وخلق شخصيات من لحم ودم وليس مجرد أنماط ونماذج اجتماعية. يجيء اختيار السجن كمكان للحدث الدرامي ذي دلالة فهو مكان يعزل فيه المخطىء/ المخطئة عن المجتمع ويحرم من ممارسة حياته الطبيعية. نجد في هذا السجن نماذج كثيرة للنساء من طبقات مختلفة مسجونات لأسباب مختلفة. رغم ميل النص للميلودراما أحياناً فانه يدق ناقوس الخطر على وضع المرأة في المجتمع. فهناك إدانة للمجتمع وللرجل وتحميلهما مسئولية الحال الذي وصلت إليه المرأة. ينتهى هذا الجزء بمجموعة جداول توضح صورة المرأة والرجل في مسرحيات الدراما الاجتماعية (ص 157-159).

ثانيًا: دراما مراجعة التراث:

تتناول الباحثة في هذا الجزء ثلاثة نصوص ما يجمع بينها هو تناولها لصورة امرأة من التراث سواء الفرعوني أو العربي ولكن برؤية مخالفة لما اعتاد عليه المتلقي، فنص د. نوال السعداوي إيزيس (عُرض عام 1998/ نُشر 1986) يتناول أسطورة إيزيس الفرعونية مع إعادة صياغتها برؤية الكاتبة والتي تعيد لهذه الشخصية التاريخية النسائية قدرها العظيم الذي ترى الكاتبة أن المؤرخين الرجال قد أهدروه فلم يذكروا عن الشخصية سوى كونها زوجة وفية وأمًا ولم يعطوها حقها كإنسانة مستقلة ذات قيمة (ص 160-161). تنقد الكاتبة في مقدمة المسرحية نص إيزيس لتوفيق الحكيم وتدين رؤيته الدرامية للشخصية رغم تأكيدها على احترام مبدأ حرية الكاتب في تفسير التاريخ، لكنها تقع في الفخ نفسه وتمنح نفسها ما أنكرته على الكتاب الآخرين. فهي تسقط أفكارها السياسية والاجتماعية على الأسطورة وتفسح مساحات كبيرة في النص لمناقشة الأفكار الأبوية في المجتمع المصرى، وهو ما يكبل الحدث الدرامي ويعيقه عن التطور.

أما ناهد نائلة نجيب وفاطمة قنديل فتتناولان الشخصية التراثية شهرزاد بطلة حكايات ألف ليلة وليلة. تقدم ناهد نائلة نجيب شهرزاد ست ولا جارية (نشر عام 1998، 1 يعرض) الذي يحمل عنواناً استفهامياً يبحث عن إجابته طوال النص الذي يناقش بشكل عام وضع المرأة بين الحرية والعبودية. يتنقل النص بين فترتين زمانيتين: الزمن الحاضر الواقعي حيث اجتماع لسيدات من حركات تحرير المرأة على مستوى العالم يبحثن وضع المرأة ومدى تحكم الرجل في حياتها والحلول المقترحة لتغيير هذا الوضع. تتحدث مندوبة مصر بفخر عن حصول المرأة المصرية والعربية على حقوقها كاملةً وتستشهد بشخصية شهرزاد كنموذج لذلك، فيعود بنا الزمن إلى الوراء لنتعرف على شهرزاد التي يتضح لنا أنها تحولت من فتاة مثقفة إلى ملكة مستبدة تشبه شهريار تمارس نفس ظلمه وقهره على المحيطين بها. مرة أخرى يعود الحدث إلى الزمن الحاضر الواقعي حيث تؤكد المندوبات أن شهرزاد نموذج للعبودية، بينما تصر مندوبة مصر أنها نالت حقوقها وهزمت شهريار بأنوثتها!

عُرض لفاطمة قنديل عام 1991 مسرحية الليلة الثانية بعد الألف (لم تنشر) حيث نجد أن شهرزاد، بخلاف النص التراثي، ترفض الزواج بشهريار بسبب نظام حكمه الظالم وتقف بجانب الشعب ضد الحاكم المستبد. تشترط لإتمام الزواج عفوًا عامًا عن المسجونين المعارضين لشهريار، وأن تكون ملكة متوجة من الشعب وليست مفروضة عليه. يوافق شهريار على شروطها فتخرج شهرزاد في موكب إلى القصر الملكى ولكنها ترفض التتويج وتقوم بكشف نظام الحكم الفاسد وتقود ثورة شعبية ضد الحكم وشهريار التي تنتهي بقتله هو والقاضي والوزير والحراس، تتفق شخصية شهرزاد هنا مع شخصية إيزيس في مسرح نوال السعداوي في أنهما تمتلكان الوعي والقدرة على التخطيط لقيادة الشعب وتغيير نظام الحكم، وترى الباحثة أن استخدام الكاتبتين للشخصية التراثية جاء لإسقاط أحداث الحاضر عليها وتقديم رؤية جديدة للنص بالمخالفة لما كتبه الكتاب الرجال ذوو الفكر الأبوي.

ثالثًا: الدراما التعبيرية النفسية:

تندرج تحت هذا العنوان مسرحيات نادية البنهاوى حيث قدمت عددًا من مسرحيات الفصل الواحد في مجموعة باسم الوهج (عرضت عام 1997/ نُشرت 1996) التي تشترك جميعاً في بساطة الحدث الدرامي الذي يعتمد على التطور النفسي، وقلة عدد الشخصيات، والمكان المغلق محدود الاتساع. الشخصية الرئيسية في تلك المسرحيات هي امرأة تعانى من الإحساس النفسي بالألم والوحشة والوحدة، دون محاولة لشرح أسباب هذه المعاناة، مع يأس من الخلاص منها. تستغنى الكاتبة عن البناء التقليدي للمسرحية، ويتكون الحدث من مشاهد منفصلة متتالية تعبر عن وجهة نظر الشخصية المحورية. أما النص الثاني للكاتبة فهو مسرحية سوناتا الحب والموت (عُرض عام 1997/ نُشر 1998) الذي يقوم على حوار بين البطلة ومجموعة من الشخصيات التي تمثل الأنماط المختلفة للرجال في حياتها: الأب والأخ والابن والحبيب. ما يجمع بينهم جميعاً هو عدم فهمهم لشخصيتها ورغبتهم في قهرها. يقوم النص على الصراع بين الأنا والآخر وتعتمد الكاتبة في بنائها الدرامي على تكنيك تيار الوعي: فنرى العالم كله من خلال البطلة التي تستدعى الماضى وتناقش شخصياته. تركز نادية البنهاوى على المرأة كشخصية مقهورة بسبب الرجل والظروف الاجتماعية وهو الخيط الذي يربط بين نصوص مسرح المرأة جميعها. ينتهى هذا الفصل بجدول به قائمة بمسرحيات الكاتبات المصريات في الفترة من 1980-2000 (ص174).

هكذا ينتهى الكتاب الذي يعرض لتاريخ دخول المرأة المصرية في العملية المسرحية منذ بداية القرن العشرين وحتى نهايته. فيوضح كيف اقتصرت مساهمتها في أول الأمر على التمثيل والغناء ثم تطورت لتشارك في جميع مناحي العمل المسرحي وصولاً إلى الإخراج وتأسيس الفرق المسرحية وأخيرًا الكتابة الدرامية. كذلك يعرض الكتاب لوضع الفنانات المسرحيات في المجتمع المصري والذي تأرجح ما بين القبول والرفض وكيف أن إنشاء المعهد العالى للتمثيل العربي عام 1944 ساعد على الرفع من شأنهن وتقبلهن في المجتمع. يفرد الكتاب الجزء الأكبر من صفحاته لعرض وتحليل النصوص المسرحية للكاتبات المصريات والتي تركزت في النصف الثاني من القرن العشرين. نخرج من ذلك العرض بعدة نقاط: 1) قام عدد غير قليل من الكاتبات بتجربة الكتابة المسرحية مرة واحدة فقط بينما استمررن في الكتابة الصحفية أو كتابة القصة والرواية. 2) في كثير من التجارب هناك فارق زمني بين تاريخ الكتابة وتاريخ العرض أو النشر، كما أنه هناك مسرحيات عرضت ولم تنشر وأخرى نشرت ولم تعرض. 3) في معظم المسرحيات الشخصية المحورية هي امرأة تعاني بسبب مشكلة ما المتسبب الرئيسي فيها هو الرجل والظروف الاجتماعية وتنتهى المسرحيات دون الوصول لحل لتلك المشكلة وكأن الكاتبات يلقين بالكرة في ملعب المتفرج/ القارىء/ المجتمع ليجدوا الحل (ص 173).

رغم الجهد الرائع الذي بذلته الباحثة في تجميع معلومات عن كل تلك النصوص وتحليلها وتقييمها، لكن يؤخذ عليها عدم الدقة في تدوين بعض المعلومات المقدمة في المراجع وذلك من شأنه إعاقة أي باحثة من الاستفادة الكاملة من المعلومات المقدمة. فمثلاً: تغفل الباحثة في أكثر من موضع ذكر سنة طباعة كتاب معين أو تحديد رقم عدد المجلة المشار إليها بحيث يسهل للقارئة الوصول إليها

عند الحاجة. كذلك هناك بعض التضارب في التواريخ فمثلاً تذكر أن تاريخ عرض مسرحية جـواز سـفر لفتحية العسال هو عـام 1969 بينمـا تـاريخ كتابتهـا هـو 1972 (ص 126)، وأن عـرض 4 مسـرحيات ضاحكة لصوفي عبد الله قـدم عـام 1971 بينمـا كُتب عـام 1975 (ص 126) ولا نـدري أي التـواريخ نصدق. أن هذه الأخطاء لا تقلل من الجهـد المبـذول في الدراسـة ويمكن تلافيهـا عنـد إعـادة طباعـة الكتاب حتى تعم الفائدة.

إبداع المرأة العربية: رؤية سسيولوجية

عرض: وسام كمال

يتناول كتاب د. عصام خلف كامل "إبداع المـرأة العربيـة" حـال المـرأة العربيـة وإبـداعها في مجـال الشعر العربي كشاعرة وناقدة. جاء الكتاب في 150 صـفحة، وشـمل قسـمين رئيسـيين إضـافة إلى المقدمة والخاتمة.

تحدث الكاتب في بداية بحثه عن اعتناء الأمة العربية بالمرأة، ووجد ذلك أثره واضحًا في الأدب، فقـد احتلت المرأة حيزًا كبيرًا في وجدان العـربي، ومن ثم كـان وحيهـا انطلاقًـا لروائـع الشـعر، وقطـوف الأدب، وهام بها خيال الشعراء.

أوضح أيضًا أن من يطالع أدبنا العربي على مستوياته كافة يجد صورًا متعـددة للمـرأة.. تلـك الصـورة التي اختلف في تفسيرها النقاد، فمنهم من جعلها رمزًا للأمومـة والخصـوبة، ومنهم من جعلهـا رمـزًا مقدسًا كالشمس....... وذلك يفسر لنا مدى افتتان الرجل بالمرأة، فقـد دفـع الأمـر الشـعراء لرسـم صورة للمرأة تفوق الخيال. وتوقف الكاتب عند بعض النماذج المختلفة التي توضح ذلك.

لم يقف الكاتب عند ذلك الحد فقط، بل حـاول البحث عن المـرأة من خلال المـرأة، فوجـدها مبدعـة وناقدة. فقد تساءل الكاتب: هل هذه المرأة التي شغلت حيزًا كبيرًا من فكر ووجدان العقـل العـربي لم تستطع أن تعبر عن نفسها؟

ولقد وجد الكاتب إجابة عن ذلك السؤال من خلال مقولة أبي العباس محمد بن يزيد المـبرد "وكـانت الخنساء وليلى باثنتين في أشعارهما، متقدمتين الفحول، ورب امرأة تتقـدم في صـناعة، قلمـا يكـون ذلك". وقد قسم الكاتب تناول كتب الاختيارات العربية لأدب المرأة لعدة أوجه:

(تناول محدود- تناول موجز- تناول تفصيلي)، ولكن في النهاية تبرهن تلك التناولات على ثراء التأليف الأنثوى وتميزه.

وبذلك أفرد الكاتب هذه الدراسة محاولا الوقوف على أهم القضايا الـتي تناولتهـا المـرأة، واضـعا في الاعتبار أن الأدب هو وليد الفترة الزمنية المرتبطة بانعكاسات بيئيـة، وذلـك مـا يوضـح قضـايا المـرأة تختلف من بيئة إلى أخرى؛ ومن فترة زمنية إلى أخرى؛ مع الارتباط بحدود المكان وما يتعلـق بـه من عادات وتقاليد.

جاء القسم الأول من الكتاب بعنوان "مفهوم الأدب النسائي" وقد تساءل الكاتب في بداية هذا الجزء "هل هناك أدب نسائي؟"، وحاول في البحث عن إجابـة لهـذا السـؤال فوجـد المقـولات الشـائعة عن الفلاسفة كأرسطو أو توما الأكويني، والتي في معظمهـا تؤكـد أن المـرأة لا يمكنهـا التفـوق في نظم الشعر فيها عدا التعبير عن الحزن، وقد يقصدون بـذلك الخنسـاء وليلي الاخيليـة في العهـد الأول من الجاهلية والعصر الإسلامي وقد كان شعرهما مقصورًا على نمط الرثاء.

ولكن وجد الكاتب أن كتابات المرأة في النصف الثاني من القرن العشرين جاءت تعبر عن رفض كل الاتجاهات التي جعلت منها رمزًا للأمومة والدفء والحنان وحاولت تبرهن على عدم ضعفها ومدى قوتها، وانعكس ذلك على توجهاتها الشعرية أو النثرية. وهذا في حد ذاته يعطى انطباعًا بأن المرأة لم تكن مهمشة أو محرومة من التعبير عن مشاعرها ورؤيتها لنفسها ولدورها في الحياة.

وفى تعرض الكاتب لإبداع المرأة العربية لم يغفل أمرًا مهمًا وهو أن أكثر الإشكالات المتعلقة بالمواضيع النسوية ترتبط بالبعد الاجتماعي، ولم يغفل أيضًا أن الإبداع هو حالة إنسانية تعيشها المرأة كما يعيشها الرجل ولا يوجد ما يميز البشر في عملية الإبداع إلا ظروفهم الاجتماعية وقدراتهم المختلفة على التعبير والخلق، كما أن الإبداع ليس حالة مؤقتة ترتبط بفترة زمنية معينة، بل حالة من الشعور المتدفق المستمر مع الإنسان في جميع مراحله العمرية.

وجد الكاتب حالة من الجفاء الشديد في ذكر الأدب النسائي، فقد وجد أن أصحاب الاختيارات والمؤلفات الأدبية لا يتعرضون للأدب النسائي إلا فيما ندر، وربما اهتموا بعنصر واحد وهو فن الرثاء، فقد ارتأوا أن هذا الفن هو الفن الشعري الذي يليق بالمرأة وعليه طرح الكاتب تساؤلاً وهو: هل التقاليد العربية هي التي وضعت المرأة في هذا المكان والموقف الأدبي؟ وهل ثمة قيود أخرى أدت إلى تهميش الإبداع الأدبي عند المرأة؟ فقد وجد الكاتب أنه كلما تقدمت بنا المراحل التاريخية نجد الحال كما هو عليه، فهذا هو الحال قبل عصر التدوين وأيضًا في العصر الأندلسي أي بعد التدوين، فقد أهملت كثير من النصوص الشعرية التي فاضت بها خواطر النساء. وكذلك هو الحال إذا ما تقدمنا خطوة إلى العصر الحديث.

ويطرح الكاتب مبدأ أنه إذا كان المؤرخون قد اهتموا بجانب الوصايا الأنثوية، والتعليقات اللغوية فذلك لا يقلل من قيمة النساء في الإنتاج الأدبي. فقد قرأ الكاتب وبحث وتوصل إلى أن كثيرًا من النساء قد نظمن في فنون شعرية مختلفة، لا تقتصر على غرض بعينه وإنما في مختلف الأغراض والفنون. بالرغم من أنه قد كان منهن من ليس لها القدرة على مزاولة الفن الشعري مختلف لكن الكثيرات منهن لديهن القدرة العالية على روايته ونقده وكان ذلك يقدم في محافل يحضرها الرجال والشعراء، في جو من الوقار والحشمة. وقد تعرض الكاتب في ذلك السياق لتعليق "سكينة بنت الحسين" على أبيات شعرية لجميل بثينة.

أكد الكاتب في حديثه على أن الإبداع في جميع المجالات هو أساس تقدم الشعوب وهو خاصية إنسانية لا ترتبط بنوع اجتماعي أو جنس بشرى ولا يكتسب بيولوجيا بالوراثة.

رأى الكاتب في بداية بحثه أن متابعة أدب المرأة أمرًا ليس باليسير ومحفوف بالمزالق ولكنه توصل إلى حقائق عدة منها:

- أن في إبداع المرأة الحقيقي لونا مغايرا ونكهة ذات مذاق خاص.

- أن هناك حالة من القمع مورست بشكل أو بآخر على الخطاب الإبداعي للمرأة مما أدى إلى وجود فجوة في حضور المرأة على المستوى الإبداعي ككيان معادل للرجل.

- أنه لا توجد فواصل في الأدب ولا حدود واضحة بين الأدب الذي تعبر عنه المرأة والذي يعبر عنه الرجل إلا أنه يحمل طابعًا خصوصيًا يعبر عن سمات المبدع/ ة.

شرح الكاتب علاقة دراسة الأدب النسائي بمفهوم النسوية وذلـك من منطلـق أن مـا يحـدد السـلوك البشرى للرجـل والمـرأة ليس فقـط التكـوين الـبيولوجي ولكن البيئـة والمنـاخ الفكـري والاقتصـادي والديني الذي ينشأ فيه الفرد رجلاً كان أو امرأة.

وتوصل إلى أن المسالة لا تخضع لمقياس ترمومترى واضح، فحركيـة الأدب وتطـور الفكـر ينتج نوعًـا خطابيًا يمثل نزعة ذاتية لكلا العنصرين الذكورة أو الأنوثة، ومن ثم سيصبح كل عنصر منهمـا مهمومًـا بما يخصه في المقام الأول، قـد تتوحـد الطرائـق التعبيريـة في موضـوع مـا ولكن بلا شـك سـتختلف الأحاسيس والمشاعر.

وقد تطلب ذلك من الكاتب النظر إلى أشعار النساء ونثرهن باعتبارهما من أصدق الوسائل التي تعبر عن طبيعة الإنسان، وعليه قام الكاتب برصد الوجدان الأنثوي في نفوس الشاعرات والكاتبات وذلـك باختيار بعض النماذج الشعرية والنثرية التي تجسد ذلك.

وقد خصص الكـاتب ذلـك البحث عن أدب المـرأة القـديم على أمـل أن يقـدم سلسـلة متنوعـة لأدب المـرأة في جميـع العصـور المختلفـة، وهـو حين يدرسـه لا يحكم عليـه عـبر آلياتـه من حيث القـوة والضعف، أو عقد مقارنة بين المرأة والرجل، ولكنه يتعامل مع أدب المرأة بشكل مباشر في ارتباطه بمسيرة المرأة عبر الفن والحياة.

وقد قصد الكاتب في ذلـك البحث إجلاء بعض الحقـائق الـتي حجبت لسـنوات طويلـة في الظـل عن إبداع المرأة. وختم الكاتب ذلك الجزء بجملة جديرة بالذكر:

"حقا إنني وقفت أمام عالم المرأة لأجد فسحة من الفن المغاير لفن الرجل.. وهذا ما ستكشف عنه المداخل القادمة".

وفي الجزء الثاني من الكتاب وهو الجزء الأكبر تناول الكاتب جميع ألوان الشعر العربي بعين التحليل والدراسة باحثًا فيها عن إبداع المرأة العربية في تلك الألوان.

المرأة وفن الرثاء بين بكائية الزوج وفلسفة الحكمة:

تعرض الكاتب لمنطق من يقصر فن الرثاء على المرأة فقط لأنهـا بطبيعـة الحـال تعرضـت في هـذه الفترة المتقلبة الناتجة عنها حروب الانقسامات حول الخلافة والردة ومـا إلى ذلـك، إلى فقـد دعائهـا في الحياة وخاصة "الزوج – الأخ – الابن". مما أدى إلى فرض الطابع المأسوى على ظروفهـا والـذي فجر فيها أدواتها الفنية وطاقتهـا الإبداعيـة، فنجـد صـدقًا وإخلاصًـا في الجـانب التصـويري وبعـدًا عن الاصطناع، فأصبح الأمر تجسيدًا للواقع الملموس والحياة الخاصة للشاعرة.

وتساءل الكاتب إذا كـان الأمـر كـذلك فمـاذا عن المـراثي الرائعـة الـتي رثى بهـا الشـعراء زوجـاتهم وأولادهم وإخوانهم؟ وجاء رأى الكاتب أن الأمر سواء بين الطرفين واستشهد بأمثلة مثل مرثية جرير لزوجته وابن الرومي في ولده الأوسط وأمثلة أخرى. كما أوضح أنه لابد من قراءة أدبنا العربي الـذي يحمل في طياته كل ما يسر النفس، ووصف المرثاة الصادقة بالتي لا نكاد نشعر من خلال أبياتهـا أن قائلها قد بذل فيها أي جهد خاص من أجل خلق أجواء موسيقية معينة توظف لخدمة المعنى.

تعرض الكاتب لأمثلة كثيرة لشاعرات رثين فقدائهن كالخنساء وليلى الاخيلية ولكنه اختار شاعرة وتناولها بعين الدراسة وهي "عاتكة بنت نفيل" وهي ترثى أزواجها الأربعة، وأوضح أن الشكل الرثائي عندها امتزج بعاطفة دينية وفلسفة عقائدية، وتعرض لكل مرثية زوج على حدة بعين التدقيق والدراسة.

الرثاء ومخالفة النسق الاجتماعي:

تعرض الكاتب أيضًا لشكل آخر من أشكال الرثاء وهو الرثاء المخالف للنسق الاجتماعي، وذلك من خلال مثال لامرأة ترثى زوجها الذي لم يدخل بها بعد، فهي ترثيه من خلال مجرد السمع عن فضائله وتصفه بالأخلاق الحميدة وتحليه بالمثل العليا. وبهذا تكون الشاعرة قد ضربت مثلاً للوفاء واحترام العهود والمواثيق ليس على مجرد الفعل الواقع إنما على مجرد الكلمة والعهد.

الهجاء النسوى بين السياسة والمجتمع:

تعجب الكاتب ممن توقف في دراسة أدب المرأة عند حدود فن الرثاء، وأشار إلى أنه لابد من أن نتوقع من هذا العنصر البشري أنه لن يتوقف عند موضوع بعينه ومادامت قدرته الإبداعية قد أوصلته لموضوع ما فإن ذلك سيكون مدعاة للانطلاق نحو موضوعات أخرى.

وقد بحث الكاتب عن المرأة الهاجية في الأدب العربي فوجدها تهجو العدو والزوج والابن... واخص بالذكر هجاء الأسرة والذي يأتي أحيانا في قالب اجتماعي كوميدي أو في أسلوب ساخر.

ثم عرض الكاتب نموذجين من نماذج الهجاء الاجتماعي:

الأول لام "ثواب الهزانية" وهي تهجو زوجة ابنها، وقد تناولها بدراسة دقيقة وهي مثال واضح لشكوى الآباء من الأبناء ومثال لصراع بين جيلين، يمثلان اختلافًا زمنيًا ومكانيًا وهي تعبير عن حالة نفسية جسدتها الشاعرة بعناية خاصة.

أما النموذج الثاني والذي تناوله الكاتب أيضًا بالدراسة الدقيقة هو الهند بنت عصم الدوسية. وقد أوضح الكاتب أن المثالين يؤكدان أن لعبة الصراع بين الأم وزوجة ابنها لعبة قديمة حديثة في كل وقت وكل زمان.

وفى هذا المثال لم توجه الأم كلامها إلى زوجة ابنها ولكنها صبت جام غضبها عليها خلال الحديث الموجه إلى الابن، وكأنها تحمله وزر اختياره وتجعله شريكًا معها في دفع هذا الأمر بعيدًا عن كليهما، وكأنها توجه إليه نداءً خفيًا داخلها القصد منه تحفيزه على الخلاص من هذه الزوجة.

الهجاء ومفهوم الالتزام:

في هذا الجزء أوضح الكاتب أن الشاعر أو الفرد لابد أن يعيش موقفًا التزاميًا تجاه قضية ما، وجاء بمثل "عقيلة بنت غفيل بن أبي طالب" عندما علمت بمقتل الحسين فقالت شعرًا عبرت فيه عن مدى التزامها بقضية الشيعة وما تعرضوا له. وقد تعرض الكاتب للأبيات بالدراسة واستنتج أن تلك

الأبيات تعكس معاني الالتزام بجميع صورة عند المـرأة؛ وتـبرهن على مـدى مشـاركتها في التيـارات السياسية. فالشعر كان لها بمثابة رسالة تحاول من خلالها البرهنة على موقفها من القضايا المحيطـة بها كافة.

الوصف الحكائي عند المرأة:

بدأ الكاتب بوصف المجتمع في تلك الفترة وأوضح تفككه وتصـدع تماسـكه نتيجـة للحـروب، وأوضـح بروز المرأة في هـذا المجتمـع وأنهـا أصـبحت علامـة في مجـال الفن واستشـهد بـان "عبـد الـرحمن الداخل" اسـتقدم بعض الفنانـات المشـرقيات وأنشـأ لهن دارًا، ومن ثم ظهـرت بعضـهن كمحـدثات، كاتبات، وفقيهات، وشاعرات.. وما إلى ذلك من مجالات الفكر المختلفة.

وقد تناول إحدى قصائد الشاعرة "بثينة بنت المعتمد" والتي تحكي فيها أن أحد تجار أشبيلية اشتراها على أنها جارية سرية بعد أن اختطفت ووهبها لابنه، فنظر من شأنها وهيئت له فلما أراد الـدخول بهـا امتنعت، وأظهرت نسبها، وقالت "لا احل لك إلا بعقـد النكـاح إن رضـى أبي، وأشـارت عليهم بتوجيـه كتاب من قبلها لأبيها وانتظار جوابه. فكانت تلك القصيدة.

وبعد أن تناول الكاتب القصيدة بالدراسة جاء تعليقه بأنها مبدعة في الجانبين الوصفي المتعلق بنمـط الخطـاب الاجتمـاعي، وآخرهـا هـو نجاحهـا في ذلـك الفن الشـعري الـذي قلمـا بـرع فيـه الكبـار من الشعراء... وفي هذا برهان على سعة أفق المرأة العربية ومسايرتها للنهضة الشعرية حينذاك.

شعر الشكوى عند المرأة:

أوضح الكاتب في هذا الجزء أن النظم واللوائح والمؤسسات المالية والإدارية داخـل كـل مجتمـع هي ناحية من نواحي الحياة الاجتماعية، والتي ربما يتناقض معهـا الأفـراد فـالبعض يواكبهـا والبعض الآخـر يقابلها بالشكوى والتنديد، وذلك حدث في عهد الأمويين وقد استشهد الكاتب ببعض الأشعار التي تدل على ذلك وأيضًا بحث عن المرأة ووجد أن هناك من تثبت أن المرأة خاضـت ذلـك المجـال وأن ذلـك يدل على قوة عدستها لكل ما يحيط بها في المجتمع وأعطى مثالاً لذلك بشعر الحجنـاء بنت نصـيب، وقد وصف الشاعرة بأنها تسطر سجلاً خالدًا لبراعة المرأة ودقتها في تبليغ شـكواها كمـا كـان يفعـل من سبقها من الشعراء، المجتمع وتؤكد أن صوت المرأة يمضى جنبًا إلى جنب مع صوت الرجل.

غزل المرأة والقيد الاجتماعي:

استوقف الكاتب في هذا الجزء الكم الوصـفي في الشـعر من قبـل الرجـل للمـرأة والـذي يعـبر عن مكانة مرموقة للمرأة على المستوى الاجتماعي وتساءل هـل كـانت المـرأة تسـتطيع أن تعـبر بجـزء بسيط عن مشاعرها؟

ولكن كانت الإجابة أنه برغم القيود الاجتماعيـة الـتي حـرمت المـرأة من التعبـير عن مشـاعرها فـإن النوازع النفسية لدى المرأة جعلتها تخرج عن كبتها معبرة عن مكنوناتها النفسية.

وقد تطرق الكاتب لنموذج يعبر عن ذلك ووصفه بالنموذج الاستحيائي وهو النموذج المدرك لجميع القيود التي وضعها المجتمع حول المرأة، فهي تعبر عما بداخلها لكن على استحياء في كتمان، واخذ مثالاً لذلك من شعر "ليلى العامرية".

تطرق الكاتب أيضًا لنوع آخر من الغزل وهو وصف المرأة لنفسها. ولكن على أية حال أوضح الكاتب في النهاية أن التجربة الغزلية في الشعر النسائي تؤكد أن المرأة قد عبرت عن غزلها وحبها بشكل مكثف ودال على مكنونها النفسي رغم قسوة المجتمع وتجد في شعرها نوعًا من العفة التعبيرية وصدقًا في الإحساس.

الحنين والتعلق المكاني عند المرأة:

عرض الكاتب شعور وعواطف الشعراء حين تدفعهم الظروف القاسية إلى مبارحة الديار، بحثًا عن موطن آخر طلبًا للرزق أو الحاجة، وحينما يستقر الشاعر بمكانه الجديد سرعان ما يدفعه الحنين والشوق إلى موطنه الذي فارقه. فيدفع هذا الشوق والحنين ألسنة الشعراء إلى تصوير عواطفهم الصادقة تجاه أهلهم وأماكنهم.

أيضًا لم تقتصر المسألة على الانتقال المكاني فقط بل تشمل الزواج من غير الأقارب، وقد وجد الكاتب أن النماذج التي عبرت عن ذلك الشعور عديدة عند الرجل، ولكن المرأة العربية أشد إحساسًا بالاغتراب المكاني، فقد كانت النساء يفضلن أن يقضين حياتهن بين قومهن وفى أوطانهن ويتوجسن خيفة من الزواج في ديار الغربة فإذا اضطررن لذلك نظمن القصائد التي تصور الحنين والشوق إلى الوطن.

وفي ذلك الجانب تناول الكاتب عدة نماذج لبعض الشاعرات مثل "ميسون بنت بحدل" و "أم حسام". وقد توصل الكاتب أن المرأة العربية لا تقل قيمة أو خيالاً في تصوير ما تعانيه من اغتراب كما كان يقوم الرجل بتصوير ذلك في حالات مماثلة.

أيضًا وجد أن رابطة الدم والتعلق المكاني أقوى لدى المرأة العربية من أي رابطة أخرى وأنها ترفض كل المغريات من أجل أن تفوز بلذة العودة إلى الوطن أو إلى المكان الذي درجت فيه.

المرأة صوتًا معارضاً:

أوضح الكاتب أن هذه الصورة لم تظهر بشكل وافر إلا في العصر الأموي، ذلك العصر الذي كثرت فيه المعارضات واشتد فيه الصراع بين على بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان. وظهر في ذلك العصر نزعة التذمر ضد الأمويين وبدأت الشكوى وصوت المعارضة.

ومن ثم بدأت المرأة العربية في التفاعل مع هذه الحياة فجاء تعبيرها ووصفها صوتًا معارضًا ورافضًا لمبدأ تولى معاوية مقاليد الأمور شكلاً ومضمونًا. وقد تعرض الكاتب بشكل مفصل لأبيات الشاعرة "بكارة الهلالية" المستنكرة لخلافة معاوية. والذي من خلالها وجد أنها كانت تركز على سفه بني أمية ومدى تطاولهم على آل بيت الرسول (صلى الله عليه وسلم) وتفضيلها للموت على البقاء في هذا الزمن العجيب. أيضًا تناول نموذجًا أخر خلاها للشاعرة "أم سنان بنت جشمة" والتي دافعت عن موقفها المتعصب لعلي بن أبي طالب ولم تقف موقف المتفرج من الأحداث بل حرضت قومها على القتال من أجل دفع بني أمية من التربص بآل البيت.

وتوصل الكاتب على مدى معايشة المرأة العربية لجميع الأحداث الدينية والاجتماعية المطروحة على الساحة في ذلك الوقت، وأنها جسدت دورًا مهمًا في التعبير عن موقفها المؤيد أو المعارض لكل القضايا والاتجاهات المعاصرة لزمنها منذ القدم.

خاتمة:

يتضح من هذا البحث أن الكاتب درس وقرأ كثيرًا ليبحث عن المرأة العربية في الأدب العربي، وبعد استطلاع وقراءة كتب التراث العربي وجد الكاتب أن إنتاج المرأة في الجانب الأدبي يضاهي إنتاج الرجل وخاصة على المستوى الشعري. وذلك في كل مجالات الشعر، وكشف هذا الإنتاج عن فكرها وعقلها وثقافتها.

وبذلك أظهر الكاتب دور المرأة في المجتمع وفى بناء الحضارة العربية والإسلامية ومشاركتها للرجل في صنع القرارات، بالرغم من أنه لم يتعرض في بحثه لكل الإنتاج ولكن أخذ نماذج معينة وخاصة غير الشهيرة ليستدل بها وتناولها وربطها بالبعد الاجتماعي.

حاول الباحث أيضًا في هذا البحث عن المرأة من خلال المرأة ولم يقدم نمطًا يقصد به المقارنة بين الرجل والمرأة. كما أوضح أنه ربما قد تكون المرأة تفوقت في جانب الرثاء نظرًا لطبيعتها البكائية، ولكنها أيضًا تفوقت في جوانب أخرى أثرت من خلالها الحياة الأدبية، وعبرت من خلالها عن وجود كائن قوي يسعى ويدرك كل ما يحيط به.

لقد ظن الكاتب أن المرأة ذات دور هامشي في مجال الأدب إذا ما قيس بالرجال، ولكن بعد البحث والدراسة اكتشف الكاتب عدم صحة ذلك. وفى النهاية هذا البحث يسلط الضوء على إبداع المرأة العربية في مجال الأدب، ويوضح أنها كانت تلعب دورًا مهمًا في الحياة وكانت دائما ذات تأثير قوى في مجال الإبداع.

جمر الحكايا (*)

سحر الموجى

أطالت البنت شعرها ودهنت جسدها بزيت الزيتون الدافئ بعد حمام طويل.

تفتحت مسام الجسد بصهد الانتظار.

في جلستها أمام النافذة ظهرًا استحضرت الولد الأسمر الطويل وهو يطير في الهـواء في قفـزة هي ضعف طوله. وكان قد وعدها القمر. وعندما عاد ببعض النجمات بحجم راحة اليد طفا شـبح ابتسـامة فوق الشفتين.

بمجئ نسمة العصر المترددة مالت على أعواد الريحان الخشنة فوق حافة النافـدة. استنشـقتها وهي تمشط شعرها الأسـود على مهـل كمـا كـانت تفعـل جـدتها وهي تغـنى للجمـال المتيقـظ. جعلت من الشعر ضفيرتين. ونثرت عليهما بعض النجمات.

عندما غابت الشمس أبعدت عينيها عن مـدخل الشـارع فواجهتهـا هديتـه. ربطـة ورود بلديـة صـفراء. وزهور الدانتيللا بيضاء دقيقة الحجم معلقة في الهواء بلا سيقان. وكان للورد عمر أطول منه.

بان القمر ليلتها، وكان هلالاً.

لضمت الصغيرة دموعها عقدًا من اللؤلؤ. تسـاءلت عم تفعـل بالحبـات الزائـدة عن اسـتدارة رقبتهـا. تصنع منها حكايا !

بدأت البنت. قالت: أيها الحزن.. كم كنت كريها معي.

الهوامش:

(*) من مجموعة آلهة صغيرة، ميريت للنشر والمعلومات، 2003.

سيدة المنام (*)

سحر الموجى

أحب أوقات اليوم إليها وقت السحر تجلس فيـه على المكتب المكـدس بكتب وأقلام وأوراق بيضـاء. يلفهـا صـمت مفعم بالكلمـات والموسـيقي. لابـد وأن تهـدأ قليلاً حـتى تـبين شـكل الحـروف وصـدى النغمات. من أين تبدأ ! سؤال أبدى يحيرها دومًا لأن كل قصة تبدأ من مكان مختلف. وكل نغمة تأتى من زمن غير الزمن، تغمض عينيها وتنتظر أن يهديها الفجر وليدًا.

جلست القرفصاء في فسحة دار طينية صغيرة متهالكة تحت سماء صعيد مصر وسـط حقـول القمح المتمايلة على نغمات ريح بحرية. على حجرهـا اسـتلقى رضـيع متشـبث بالثـدى المسـتدير المتـدفق شهدًا أبيض. انعكس وهج الفرن على عروق رقبتها النـافرة وعلى سـمرة وجههـا الشـاحب فاكتسـى حمـرة. انحـدرت حبـات عـرق مـالح على الثـدى العـاري المغطى بغبـار دقيـق العجين. أخـذت يـداها الكبيرتان الخشنتان تكوران العجين الدافئ المختمر. تفرده وتزج به داخـل الفـرن المشـتعل بعـد أن تكون قد أخرجت الأرغفة المستديرة وردية منتفخة.

في ورشة عملها المطلة على زرقة المتوسط جلست لفترة طويلة يلفهـا هـدوء كـونى إلا من صـوت هدهدة الأمواج يأتى من بعيد. أخذت تتأمل القطعة الجرانيتية المصمتة المثبتة فوق حامل حديدي في منتصف الغرفة. تحبها. ترويها من دفق خيالها ما أن اطمأنت إلى نشوء علاقة مودة بينهما حتى بدأت يداها في استخدام الأزميل والمطرقة.

انقضى نهار واثنان وثلاثة. خبطة هنا وخبطة أخف هنـاك. خبطـة هنـا وخبطـات أعنـف هنـاك. يـرفض الحجر أن يلين فتؤلمها دقات الأزميل الموجهة إلى رأسها هي.

تبتعد قليلاً.

تقترب.

تمسك أزميلها من جديد ويداها تحاولان تطويع الحجر. وعيناهـا تحاورانـه، تتشـاجران معـه. تهمسـان إليه بحوار جديد.

قطة حجر تطـير وتفـترش شـظاياها أرض الغرفـة وأخـرى تعانـد اليـد الحازمـة لوهلـة ثم لا تلبث أن تتهاوى بين رقة الأصابع العارفة. تواترت دقات الأزميل مع حبات عرق مالح يسـقط من جـبين يقطـر ألمًا سعيدًا عند رؤيته الحجر يكشف عن التواءة يد صغيرة بضة وذراع منمنمة في جسد وليـد مفتـوح الفم.. دهشة.. ضحكًا.. أم ألمًا !

دبت القدمان القويتان على أرض الدلتا السـوداء اللدنـة، أزاحت يـداها عيـدان الـذرة الصـفراء حـتى وصلت إلى أول الحقل. شدت ربطة رأسها. رفعت بقوة الفأس لأعلي، ستقوم بعمـل زوجهـا إلى أن يعـود من بلاد النفـط والغربـة والمـوت.. بـدأت تقلب طمي الأرض بعـد أن اجتثت العـروق الصـفراء بالمنجل. مر الوقت عليها حتى اختفت لسعة صهد الشمس وجفت أنهار العـرق. لم تتـذكر حملهـا إلا

مع إحساسها بطاقات الألم المتتالية تدق ظهرها بعنف من قرر ألا يـتيح لهـا فرصـة الـذهاب للـدار أو النداء على القابلة.

جرجرت قدميها إلى شاطئ النهر وخناجر الألم تبعثرها أشلاء. أطلقت صرخة اسـتجاع كـل مـا لـديها من مخزون قوة سنين لا تعرف عددها. اندفق فيضان دماء وأغشية لحمية وسوائل بنية داكنـة يغـرق طين الأرض العطشى دومًـا. انـزلقت إلى الأرض المخضوضـرة حـديثًا طفلـة خمريـة حلـوة الطلعـة، مغمضة العينين، مفتوحة الفم، صارخة. تناولت المنجل وقطعت حبل الحياة الرابـط بينهمـا ثم نـزلت حتى وسطها في مياه النهر تزيح عن سمرة جلدها الدماء ولا يزال ألم الحلم الفرح يعتصرها. تناولت الطفلة من على الأرض وحممتها في دفقات مياه النهر المتتالية. لفتها في منديل رأسها الأبيض.

تعرف ماذا ستسمى الطفلة. منذ أسبوع جاءتها امرأة جميلة في منام مبروك. سـطع في الحلم قمـر مكتمل النور وظهر لها جسد المرأة ممشوقًا ملفوفًا في ثـوب بلـون خضـار الأرض وفى يـديها كتـاب وسنابل قمح ووليد مفتوح الفم. جاءتها وطلبت منها إن رزقها الله ببنت أن تسميها على اسمها. وهي لن ترفض لسيدة المنام الجميلة طلبًا!

"إيزيس" هو اسم وليدتها.

الهوامش:

(*) من مجموعة سيدة المنام، دار شرقيات للنشر والمعلومات، 1998.

رقصة الكابوكى (*)

نسمة إدريس

رمشة عين ومضت.. جرة قلم وسكتت، نصف ابتسامة ساخرة من الأقدار ورحلت، هكذا الحياة..

في تلك الليلة التي حضرت فيها رقصة الكابوكي في دار الأوبرا المصرية، عادت متأثرة ومنبهرة، ليلتها لم تكن تعرف بالضبط ما هو الكابوكي. لم تكن تعرف ماذا تعنى تلك الكلمات "المشجونة" التي يصرخ بها الممثلون، ولكن في تلك الليلة بالذات، تبدلت حياتها، وأحست بقوة، وهي في طريقها للخارج من دار الأوبرا، أن حياتها ستكون عبارة عن رقصة كابوكي أو الموت، فقد كانت ومازالت تحب الرقص بكل أشكاله وألوانه، وتشعر وكأنه نوع من أنواع العبادة الروحانية، تتعرف من خلاله على خبايا جسدها، وتشكو لها خلاياها من غلاظة العقل، ويلفها إحساس بأنها مجرد خلية كبيرة تزدحم بأشياء غير مفهومة ولكنها محسوسة لدرجة الجنون.. فجأة صحت نادية من سبات نوم عميق على شخير مدمر يرج أنحاء المنزل، إنه زوجها عطية. نادية "ست بيت" عادية، ممتلئة بعض الشيء ودقيقة الملامح، يميزها نغزتان حين تبتسم، وهي قليلاً ما تفعل. تنتظر رمضان بفارغ الصبر لتتباهى بصواني المحمرات والمشمرات التي تتفنن في عملها طول اليوم، على الرغم من أنها تمر على المتذوقين مرور الكرام وتؤكل في دقائق معدودة، بل أحيانًا لا يلحظ أحد ما إذا كانت "صينية النهاردة بطاطس ولا بامية ولا حتى محشى". لم يخطر في بالها أن تتساءل: لم تكلف نفسها كل هذا العناء وتطبخ أشياء لا يقدرها أحد ؟ ولكنها لا تيأس وتعود لتمضى ساعات في المطبخ، عل وعسى !

ولم يكن الطبخ أو التجويد فيه هو هوايتها الوحيدة، بل إنها كانت تستمتع استمتاعًا غير عادى بشغل الإبرة وخاصة صنع الشيلان، تستمتع بمقدرتها على خلق شيء جميل من لا شيء، ومع كل غرزة تعقدها كانت تنمو لديها صورة الحلم الخفي، أن هذا الشال الذي تصنعه الآن سوف ترتديه لمناسبة حفل غير عادى، مثلما ارتدت سندريلا فستانها المسحور في حفلة الأمير.

وفعلاً في ليلة شديدة البرودة في عز الشتاء جاءت الدعوة المنتظرة التي تمنتها في سرها ولم تجرؤ أن تبوح بها لأحد.

رن جرس الباب، فوجئت بزيارة حسن أخيها، الذي كلما زارها، جاءها حاملاً التفاح والموز وضحكة جميلة لا تفارقه. كان حسن موظفًا كبيرًا في دار الأوبرا، لا تعرف ماذا يفعل بالضبط، فقد كان يتحدث عن عمله وكأنه شخص هام جدًا، المهم، ليلتها بالذات جاء ليشتكي لها رفض ميرفت أن تذهب معه إلى الأوبرا لحضور افتتاح الموسم الشتوى بحفلة فرقة الكابوكي اليابانية المدهشة، وهو يكاد يطق من الغيظ لرفضها هذا، خاصة وأن الحصول على مكان لها وسط أكابر البلد، على حد قوله، كان أمرًا في غاية الصعوبة.

- ممكن أشوف الدعوة دى يا حسن، لحسن عمرى ما شوفت كارت دعوة رسمية في حياتى؟

وبمجرد أن وقع نظرها على الكلام المكتوب أعلى الدعوة، أدركت أن هذه هي حفلتها المنتظرة، مع أنها لا تعرف ما هو الكابوكي ولا من هم أكابر البلد !

تقرأ بصوت عال "رمشة عين ومضت، جرة قلم وسكتت، نصف ابتسامة ساخرة من الأقدار ورحلت، هكذا الحياة.. " تتشرف دار الأوبرا المصرية بدعوة... "

تهمهم نادية لنفسها ببقية السطور ثم تضع فنجان القرفة الذي كـانت تمسـكه على الترابـيزة وتنفض حجرها من قشر اللب وتهب فجأة:

- عندك مانع تخدنى أنا معاك يا حسن ؟

لم ينتبه الرجلان "حسن وعطية" إلى ما كانت تقولـه نادـية، فقـد انصـرفا لمشـاهدة "المـاتش"، ولم تدرك نادية أنها كانت تكلم نفسها كل هذه المدة.

بعد طول جدال استطاعت أن تقنع الـرجلين أنهـا هي الـتي سـتذهب مـع أخيهـا إلى الكـابوكي، لأنهـا ببساطة إذا لم ترتد شالها الذهبي الذي أمضت ستة أشهر في خياطته الآن فلن تلبسه أبدًا، وسيكون كل جهدها "راح على فشوش"..

كلما حاولت أن تناقش تجربتها "الأوبرالية، الفريدة، المذهلة، الرائعة،.." مع أفراد أسرتها سمعت:

- ياه يا ماما بقه. أنت هتخوتينا بالأوبرا بتاعتك دى، هوه ماحدش راح الأوبرا غيرك !

وبمرور الأيام اكتفت بأن تعـود بين الحين والآخـر لصـندوقها الخشـبي الأرابسـك القـديم في المطبخ لتفتحه وتخرج منه دعوتها الساحرة لتقرأ.

"رمشة عين ومضت.. جرة قلم وسكتت.. نصف ابتسامة ساخرة من الأقدار ورحلت، هكذا الحياة..".

الهوامش:

(*) من مجموعة ملك ولا كتابة، دار شرقيات للنشر والمعلومات، 2003.

صندوق التمني

سيلفيا بلات

ترجمة: إيمان الغفري

وأخيرا أدركت "أغنيس هيغنز" إدراكاً قاطعاً وشديد الوضوح سبب ذلك التعبير المبتهج والغائب الذهن المرتسم على محيا زوجها "هارولد" عند تناوله عصير البرتقال والبيض المخفوق في الصباح.

"حسنا"، تنشقت "آغنيس" وهي تفرش مربى الخوخ الأرجواني الداكن على قطعة التوست بضـربات حقودة بسكين الزبدة، "باذا حلمت الليلة الماضية ؟ "

"لقد كنت أتذكر لتوى"، قال هارولـد، وهـو مـا يـزال يحـدق بنظـرة ضـبابية شـديدة السـعادة تتسـلل منسابة عبر الشكل الملموس والجذاب جدًا لزوجته (متوردة الخدين وشقراء كالزغب كمـا هي دائمـا في ذلك الصباح المبكر من شهر أيلول/ سبتمبر، وهي مرتدية البنـوار الفضـفاض المـزين برسـومات غصينات ورد)، "تلك المخطوطات كنت أناقشها مع وليام بليك".

"لكن"، اعترضت آغنيس، محاولة بصعوبة إخفاء غيظها، "كيـف عـرفت بأنـه كـان وليـام بليـك؟" بـدا هارولد مندهشًا. "لماذا، من الصور، طبعًا."

وماذا يمكن لآغنيس أن تقول عن ذلك؟ استكانت محترقـة بصـمت مـع قهوتهـا، وهي تصـارع الغـيرة الغريبة التي بدأت تعشش فيها مثل سرطان مظلم خبيث منذ ليلة زفافهما أي قبل ثلاثة أشهر فقط، عندما اكتشفت عن أحلام هارولـد. في تلـك الليلـة الأولى من شـهر عسـلها، وفي السـاعات القليلـة الأولى من الصباح، أيقظ هارولد أغـنيس من نـوم عميـق لا حلم فيـه بحركـة عنيفـة متشـنجة بأكمـل ذراعه اليمنى. لبرهة فزعت أغنيس فهزت هارولد ميقظة إياه لتسأله بنبرات أمومية حانية عن الأمر، إذ اعتقدت بأنه يواجه كابوسًا يصارع فيه صراعًا عنيفًا. ولكن ليس هارولد من يحلم بكوابيس.

"كنت أهم بعزف كونشيرتو الإمبراطور، أوضح لها بنعاس. "لا بد أننى كنت أرفع ذراعي للوتر الأول عندما أيقظتني".

في مستهل زواجهما، كانت أحلام هارولد الحيوية مسلية لآغنيس. ففي كل صباح كانت تسأل هارولـد عما حلم به خلال الليل، وكان يخبرها عن تفاصيل غنية ودقيقة وكأنه يصف حدثاً حقيقياً ومهماً.

"لقد تم تعريفي على تجمع من الشعراء الأمريكيين في مكتبة الكـونجرس"، كـان ينقـل الخـبر بتلـذذ مضيفًا إليه نكهة لذيذة. " كان وليام كارولس وليامز هناك مرتديًا معطفًا كبيرًا خشنًا، وذلك الشـخص الذي يكتب عن "نانتكت"، وظهر روبنسون جيفرز وكأنه أمريكي هندى، بالطريقة نفسها الـتي يظهـر فيها في كتاب المقتطفات الأدبية المختارة، ومن ثم جاء روبرت فروسـت وهـو يقـود سـيارة صـالون وقال شيئاً ظريفاً وذكيًا أضحكني. أو "أني "رأيت صحراء جميلة، كلهـا بـالأحمر والقرمـزي، وكـل ذرة رمل فيها كأنها ياقوت أحمر أو أزرق يبعث ضوءًا. كان نمر أبيض مرقط ببقع ذهبيـة واقفًـا فـوق هـذا الجدول الأزرق اللامع، ذراعاه الخلفيتان على ضفة، وذراعاه الأماميتان على الضـفة الأخـرى، وقافلـة

من النمل الأحمر كانت تعبر الجدول فوق النمر، صعودًا على ذيله، وعلى طول ظهره، بين عينيه، ونزولاً إلى الجهة الأخرى".

لم تكن أحلام هارولد إلا أعمالاً فنية متفحصة في أدق التفاصيل. لا يمكن الإنكار بأنه بالنسبة لمحاسب قانونى ذى تعليم أدبي واضح (فهو يقرأ أي تي أيه هوفمان وكافكا والأبراج الشهرية بدلاً من الجريدة اليومية في المجلة الخاصة بالمتنقلين اليوميين)، فهارولد يمتلك خيالاً خصبًا ملونًا وسريعًا بشكل مدهش، لكن تدريجيًا، بدأت عادة هارولد الغريبة بقبول أحلامه وكأنها، حقًا، جزءًا لا يتجزأ من تجربته في اليقظة، تغيظ آغنيس، إذ شعرت بأنها مهملة، بدا وكأن هارولد يقضى ثلث حياته بين المشاهير والمخلوقات الأسطورية الخرافية في عالم مبهج وجدت آغنيس نفسها منفية عنه دومًا وأبدا، ماعدا سماع ما يقال.

عندما مرت الأسابيع، بدأت آغنيس تفكر مليا. رغم أنها رفضت أن تشير بذلك لهارولد، فإن أحلامها عندما تحلم (وذلك وللأسف كان نادر الحدوث وغير كاف) أرعبتها: مناظر طبيعية قاتمة ومتوهجة مسكونة بأشخاص لهم هيئات مشئومة وغير محددة الملامح، لم تستطع مطلقًا تذكر تلك الكوابيس بالتفصيل، بل إنها نسيت أشكالها حتى عندما كانت تناضل لتنهض وهي تحتفظ فقط بالإحساس الحاد بجوها الخانق والمشحون بالعواصف، ذلك الإحساس الثقيل القابض للصدر الذي سيسكنها خلال اليوم التالي، شعرت آغنيس بالخجل من أن تذكر لهارولد أحاسيس الرعب المتفرقة هذه خوفًا من أن تنعكس عليها بشكل سلبي يحط من شأن قدراتها الخاصة على التخيل. إن أحلامها – على ندرتها وتباعد فترات حدوثها- بدت بأنها مبتذلة جدًا ومملة جدًا بالمقارنة مع الفخامة الملكية والبهاء الباروكي الزخرفي لأحلام هارولد. كيف ستقول له بكل بساطة، وعلى سبيل المثال: "كنت أسقط"، أو "أمي ماتت وأنا كنت حزينة جدًا" أو "شيئًا ما كان يلاحقني ولم أستطع الركض"؟ الحقيقة الواضحة التي أدركتها آغنيس بغصة حسد بأن حياتها في الأحلام ستجعل أكثر المحللين النفسيين مجاملة يكبت تثاؤبا.

أين؟ استغرقت أغنيس في التفكير بتوق حزين، أين ولت تلك الأيام- أيام الطفولة الخصبة- عندما كانت تؤمن بالجنيات؟ وقتها، على الأقل، لم يكن أبدا نومها بدون حلم، ولم تكن أحلامها مملة وبشعة. ففي عامها السابع، تذكرت بتوق حزين بأنها قد حلمت بأرض صندوق التمنى فوق السحاب حيث تنمو صناديق التمني على أشجار، تشبه كثيرًا طاحن القهوة، تختارين صندوقًا، تديرين القبضة تسع مرات بينما تهمسين أمنيتك في ذلك الثقب الصغير بالجانب، وتتحقق الأمنية. في مرة ثانية، حلمت بأنها وجدت ثلاث ورقات عشب سحرية تنمو قرب صندوق البريد عند نهاية الشارع: كانت أوراق العشب تلمع مثل أشرطة زينة عيد الميلاد المبهرجة، واحدة حمراء، وثانية زرقاء، وثالثة فضية، لا بل إنها في حلم آخر، وقفت هي وشقيقها الصغير أمام منزل دودي نيلسون المسقوف بألواح بيضاء وهما ببذلات الثلج، بينما شقت الجذور الكثيرة المعقودة لشجرة "القيقب" طريقها متلوية كالأفعى في من الأحلام الأرض البنية الصلبة، كانت ترتدى قفازًا صوفيًا لا أصابع له ومقلما بالأحمر والأبيض، وفجأة عندما فتحت كف يدها المضمومة، بدأت السماء تثلج علكة زرقاء تركوازية من السلفا المضادة للبكتريا، ولكن ذلك كان تقريبًا القدر من الأحلام الذي تذكرته أغنيس من الأحلام اللامتناهية والأكثر إبداعاً لأيام طفولتها. في أي عمر لها طردتها تلك العوالم _ عوالم الأحلام المحسنة والمرسومة بالألوان؟ ولأي سبب؟

وفي تلك الأثناء، تابع هارولد وبلا كلل أو ملل سرد أحلامه عند الفطور. في وقت عصيب وسيئ الطالع من حياة هارولد، ذات مرة وقبل لقائه بآغنيس، حلم هارولد بأن ثعلبا أحمر ركض عبر مطبخه، وهو محروق بشكل مؤلم، فراؤه متفحم بالسواد، وهو ينزف من جروح عديدة. فيما بعد، أسر لها هارولد في وقت أحسن طالعا، وذلك بعد زواجه من آغنيس بفترة وجيزة، بأن الثعلب الأحمر قد ظهر له مرة ثانية، وقد شفى بأعجوبة، وظهر بفراء مزهر، ليقدم لهارولد زجاجة من مشروب "كويناك" الأسود دومًا. كان هارولد مولعًا بشكل خاص بأحلامه عن الثعلب، فقد تكررت مرارًا، كما تكرر وبشكل ملحوظ حلمه عن السمكة العملاقة. "كان هنالك هذه البركة"، أخبر هارولد آغنيس في صباح يوم خانق من شهر أغسطس، "حيث اعتدت أنا وابن خالتي آلبرت الصيد هناك، وقد اصطدت

أنا أكبر سمكة نهرية يمكن تخيلها على الإطلاق. من المؤكد أنها كـانت جـد الجـد الأكـبر لجميـع بقيـة السمكات، سحبت وسحبت وسحبت، واستمرت السمكة بالخروج من تلك البركة."

"مرة"، ردت آغـنيس مقطبـة جبينهـا وهي تقلب السـكر في قهوتهـا السـوداء، "عنـدما كنت صـغيرة حلمت بسوبرمان وكان كله بالألوان الطبيعية. فقد كان مرتديًا اللون الأرزق، مع عباءة حمراء وشـعر أسود، كان وسيماً كـأمير وقـد ذهبت لأطـير معـه في الهـواء-كـان بإمكـاني أن أشـعر بـالريح تصـفر، والدموع تنهمر متطايرة من عيني. طرنا فوق آلاباما، عرفت بأنها آلاباما لأن الأرض كـانت تبـدو مثـل خريطة، مكتوب عليها "آلاباما" بأحرف مطبعية كبيرة مخططة على الجبال الخضراء الكبيرة".

كان هارولد متأثرًا بوضوح. ثم سألها "بماذا حلمت الليلة الماضية؟" كـانت نـبرة هارولـد شـبه نادمـة: ففي الحقيقة، شغلته حياته في الأحلام كثيرًا لدرجة أنه وبكل صراحة لم يفكـر يومًـا بـأن يقـوم بـدور المستمع الذي يتحرى عن أحلام زوجته. نظر إلى محيا وجهها الجميل المضـطرب باهتمـام جديـد من نوعه: كانت آغنيس، توقف هارولد ليلاحظ وربما للمرة الأولى منذ الأيام الأولى لزواجهـا، كـان وعلى نحو عجيب منظرًا خلابًا جدًا أمام مائدة الفطور.

وللوهلة الأولى، ارتبكت آغنيس من سؤال هارولد المفتعل، فقد مرت من زمن بعيـد بمرحلـة فكـرت فيها بشكل جدى بإخفاء نسخة من كتابـات فرويـد عن الأحلام في خزانتهـا ويتحصـين نفسـها بحكايـة أحلام تنقلها بشكل غير مباشر لتستحوذ على اهتمام هارولد كل صباح. الآن، تضع التكتم جانبـا راميـة إياه أدراج الرياح، لتقرر يائسة أن تعترف بمشكلتها.

لا أحلم شيئا"، اعترفت آغنيس بنبرات ضعيفة ومأساوية. "لم أعد أحلم" "شيئًا.

بدا هارولد مهتما بشكل واضح. "ربما" قال مواسـيًا إياهـا، "ربمـا لا تسـتخدمين قـدراتك على التخيـل بشكل كاف، يجب أن تتمرنى، حاولى إغلاق عينيك".

أغلقت آغنيس عينيها.

"الآن" سألها هارولد بتفاؤل، "ماذا ترين؟"

ارتعبت آغنيس فهي لم تر شيئًا. "لا شيء"، قالتها بصوت متهدج. "لا شيء سوى نوع من الغشاوة".

"حسن"، قال هارولد بنشاط وسرعة مقتبسًا أسلوب طبيب يتعامل مع مرض رغم أنه خطير، إلا أنـه غير مميت بالضرورة، "تخيلي قدحًا".

"ما نوع القدح؟" توسلت مناشدة.

"هذا يعود لك"، قال هارولد. " صفيه أنت لي".

العينان لا تزالان مغلقتين، عندما بحثت آغنيس بشدة في أعماق رأسها. تمكنت بجهد جهيد من أن تستحضر قدحًا فضيًا مبهما يترقرق ويتأرجح في مكان ما في المناطق السديمية خلف عقلها، وهو يومض مرتعشًا وكأنه في أية لحظة يمكن أن ينطفئ مثل شمعة.

"إنه فضي، من شبه المؤكد وله قبضتان اثنتان".

"جيد. الآن تخيلي مشهدًا منحوتًا عليه".

فرضت آغنيس صورة أيل الرنة على القدح، وزخرفت حوله على الفضة أوراق عنب محفورة بخطوط عريضة نافرة من الداخل. إنه أيل الرنة في إكليل من أوراق العنب."

"ما لون المشهد؟" كان هارولد- كما تصورت أغنيس- بلا رحمة.

"أخضر"، كذبت آغنيس، بينما هي تطلى أوراق العنب بسرعة. "أوراق العنب خضراء. والسماء سوداء"- كانت نوعًا ما فخورة بهذه الضربة الأصلية الألمعية. "ولون الأيل زعفراني أحمر منقط بالأبيض"

"حسن جدًا. الآن اصقلي القدح بأكمله ليصبح لماعًا كثيرًا."

صقلت آغنيس القدح المتخيل، وهي تشعر بأنها غشاشة. "لكنه في رأسي"، قالت بارتياب فاتحة عينيها.

"أرى كل شيء خلف رأسي. أهناك ترى أحلامك؟"

"لماذا؟ لا" قال هارولد محتارًا. "أرى أحلامي أمام أجفاني، كما في شاشة سينما. إنها تأتى فحسب، أنا لا يد لى بها. كما الآن،" أغلق عينيه، "أرى هذه التيجان البراقة تأتي وتذهب معلقة على شجرة صفصاف كبيرة."

صمتت أغنيس متجهمة.

"ستكونين على ما يرام"، حاول هارولد تشجيعها مداعبا.

"كل يوم حاولي التمرن على تخيل أشياء مختلفة مثلما علمتك."

جعلت آغنيس الموضوع يسقط من اعتبارها. بينما كان هارولد بعيدًا في العمل، بدأت فجأة تقرأ كثيرًا، فالقراءة جعلت عقلها مليئًا بالصور. وأخذت- وكأنها مصابة بنوع من الهستيريا النهمة – تلتهم الروايات ومجلات النساء والجرائد وحتى أيضًا النوادر في كتابها "متعة الطبخ"، قرأت نشرات السفر والمنشورات الدورية للأجهزة المنزلية مثل كاتالوج المجفف (روباك)، والتعليمات على علب

الصابون المبشور، وهوامش الكتب المسجلة على الغلاف الورقي – أي شيء يبعدها عن مواجهة الفراغ الفاغر فاه في رأسها، ذلك الفراغ الذي جعلها هارولد واعية به وبألم. لكنها حالما رفعت عينيها عن المادة المطبوعة بين يديها، بدأ وكأن عالماً يحميها قد انطفأ.

إن واقع الأشياء المحيطة بها والمكتفية بذاتها وغير المتغيرة بدأ يكدر صفو آغنيس، وبفزع غيور، شملت آغنيس بحملقتها المصعوقة وشبه المشلولة السجادة الشرقية وورق الحائط الأزرق وحيوانات التنين المطلية بالذهب على المزهرية الصينية الموضوعة فوق رف المدفأة، وتصميم النقوش المستديرة الزرقاء والذهبية للأريكة المنجدة التي كانت تجلس عليها. شعرت بالاختناق، وبأن هذه الأغراض بوجودها الضخم العملي الذي يهدد على نحو ما أعمق وأكثر الجذور خصوصية في كيانها الفاني قد كتمت أنفاسها. فهارولد كما تعلم تمامًا لا يحتمل مثل هذا الهراء المتبجح عن الطاولات والكراسي، فإذا لم يعجبه المشهد الذي بين يديه، إذا ما سبب له الضجر، فإنه سيغيره ليناسب خياله. وإذا ما وجدت آغنيس التي تنوح في هلوسة ناعمة أخطبوطًا ينزلق زاحفًا نحوها عبر الأرضية، وهو مزين بأشكال برتقالية وقرمزية تستحق الإطراء، فإنها ستباركه. ستفعل أى – أي شيء- لتثبت بأن قواها التي تشكل تخيلاتها لم تضع بشكل لا يمكن استردادها، وبأن عينها لم تكن مجرد عدسة كاميرا مفتوحة تسجل الظواهر المحيطة وتتركها هكذا. وجدت نفسها تردد على نحو مكتوم أشبه بنشيد دفن جنائزي: "الوردة، هي وردة، هي وردة...".

في صباح يوم ما بينها كانت آغنيس تقرأ رواية، أدركت فجأة وبفزع شديد بأن عينيها قد مسحتا خمس صفحات دون أن تستوعب معنى كلمة واحدة. حاولت ثانية، لكن الحروف تفرقت، متلوية مثل أفاع سوداء صغيرة مؤذية تنسل عبر الصفحة بنوع من لغة رطنة لها فحيح أفاع ولا يمكن ترجمتها. عندئذ بدأت آغنيس تحضر الأفلام عند زاوية البيت بانتظام كل مساء. لم يكن ليهمها فيما إذا كان قد سبق لها مشاهدة الفيلم الطويل نفسه عدة مرات من قبل، فالمنظار المتدفق للأشكال المتغيرة أمام عينيها قد هدهدتها في غفوة إيقاعية، والأصوات التي تتحدث رموزًا مشفرة مهدئة وغير مفهومة طردت الصمت المطبق في رأسها. في النهاية، بفضل كثير من التملق، أقنعت آغنيس هارولد بشراء جهاز تليفزيون بالتقسيط. كان هذا أفضل بكثير من الأفلام، فقد كان بإمكانها أن تشرب مشروب "الشيري" بينما تشاهد التليفزيون خلال الأمسيات الطويلة، في تلك الأيام الأخيرة، عندما كانت آغنيس تستقبل هارولد عند عودته إلى المنزل كل مساء، وجدت بشيء من الرضى الخبيث أن وجه هارولد قد تعيش أمام نظرتها المحملقة، فأصبح بإمكانها أن تغير من ملامحه بإرادتها. في بعض الأحيان، أعطته مظهر البازلاء الخضراء، وأحيانًا أخرى مظهر الخزامي، وأحيانًا أنفًا إغريقيًا، وأحيانًا أنف نسر.

"لكنى أحب نبيذ الشيري" قالت آغنيس لهارولد بعناد عندما أصبحت أمسيات الشراب الخاصة بها واضحة حتى أمام عينيه المتساهلتين وعندما توسل لها أن تقلع عنه، "إنه يجعلنى أسترخى".

لكن نبيذ الشيري لم يهدئ آغنيس بشكل كاف لجعلها تنام. وحيث إنها لم تكن ثملة بشكل حاد، إذ يزول بشكل تدريجي التشوش التخيلي الذي يسببه الشيري، لذلك كانت ترقد متيبسة وهي تلوى أصابعها في مفارش السرير مثل جوارح طير عصبية، وذلك بعد فترة طويلة من نوم هارولد الذي يتنفس بسلام وبانتظام، وهو في وسط مغامرة ما فريدة ورائعة. رقدت آغنيس وهي متيقظة تمامًا ليلة تلو ليلة. والأسوأ من ذلك أنها لم تعد تشعر بالتعب وبالنهاية، هاجمها إدراك واضح وكئيب بما يحصل فستائر النوم والظلام المنعش والمسبب للنسيان التي تفصل كل يوم عن اليوم الذي سبقه وعن اليوم الذي سيأتي بعده، تلك الستائر قد رفعت عن آغنيس للأبد، وبغير رجعة. رأت منظرًا لا يحتمل من أيام وليال بلا رؤية أو تخيل تمتد بلا انقطاع أمامها، وعقلها محكوم عليه بفراغ كامل، دون أية صورة خاصة لتردأ عنها الهجوم الساحق للطاولات والكراسي المزهوة والمستقلة بذاتها. فكرت آغنيس مليا وبقرف ضجر، ربما تعيش لعمر المائة، فجميع النساء في عائلتها عشن عمرًا مديدًا.

حاول الدكتور ماركوس، طبيب عائلة هيغنز بأسلوبه المرح أن يطمئن آغنيس حول شكاويها من الأرق بأنها "ليست أكثر من مجرد شد عصبي، هذا كل ما في الأمر. خذى واحدة من هذه الكبسولات عند الليل لفترة وانظري كيف ستنامين".

لم تسأل آغنيس الطبيب فيما إذا كانت الحبوب ستعطيها أحلامًا، فوضعت علبة الدواء التي تحتوى على خمسين حبة في حقيبة يدها، واستقلت الباص عائدة إلى البيت.

بعد يومين، في الجمعة الأخيرة من شهر أيلول (سبتمبر)، عندما عاد هارولد من عمله (كان قد أغلق عينيه طوال رحلة القطار التي تستغرق ساعة إلى البيت مفتعلاً النوم لكنه في الواقع كان مسافرًا في رحلة بحرية على مركب شراعى عربى كرزي اللون يبحر فوق نهر وضاء حيث بدت أفيال بيضاء بأحجام كبيرة تتريض عبر السطح الكريستالي للماء تحت ظل الأبراج المغربية المزينة بزجاج ملون بكل الألوان)، وجد آغنيس مستلقية على الأريكة في غرفة الجلوس مرتدية ثوبها الحريري المصنوع من الإستبرق الزمردي الراقي كطراز الأميرة المفضل لديها للمساء، وهي شاحبة وفاتنة مثل زنبقة مرمية، العينان مغلقتان، علبة دواء فارغة وكوب ماء مقلوب على السجادة بجانبها. كانت ملامحها الساكنة قد انعقدت متجمدة على ابتسامة نصر صغيرة خفية، كما لو أنها في بلد بعيد لا يصل إليه الرجال القانون، ترقص أخيراً رقصة الفالس مع أمير أحلامها الأول ذي العباءة الحمراء الداكنة.

منشور سري (*)

وفاء المصرى

الرقابة الداخلية

اللى غير الخارجية

اللي جوه الداخلية !

شددت في بيان صغير

- وبصرامة-

ما دام نويتي ع الديوان (ع البركه) يلا

والزمي الآتي وإلا:

1 – إوعى تنسى ان انت ست في حرف واحد

2 – ممنوع قصايد الحب والمسخره

3- خلى بالك: كل كلمة هتحاسبي عليها

فالديوان لازم يكون شهادة أمر بالمعروف

أو نهي عن منكر

4- إنت عورة.. فاهمة طبعًا..

ما تكونيش نفسك وإلا ح يبقى ديوانك فضيحة وشيء يعر

والكتابة تبقى شرعي

واسود غطيس

لا تشفك

ولا توصفك

ولا تجسم

ولا تكسم

انتهى

للخلف در

(درت)

(وأنا بادور)

(قررت أطبع عورتي في السر)

الهوامش:

(*) من ديوان ولا حاجة، 2002.

المشاركات والمشاركون:

* أحمد محمود: صحفى ومترجم.

* إيمان الغفري: مدرسة بجامعة تشرين، اللاذقية، سورية، حصلت على الدكتوراه من جامعة القاهرة في شعر سيلفيا بلاث.

* سهى رأفت: أستاذة مساعدة بقسم اللغة الإنجليزية، جامعة حلوان، وعضوة بمؤسسة المرأة والذاكرة.

* سونيا فريد: مدرسة مساعدة بقسم اللغة الإنجليزية، جامعة القاهرة.

* شيرين أبو النجا: أستاذة بقسم اللغة الإنجليزية، جامعة القاهرة وباحثة مهتمة

بقضايا الجندر.

* نهال الجنزوري: مدرسة بقسم اللغة الإنجليزية، جامعة بني سويف.

* نولة درويش: عضوة مؤسسة بمؤسسة المرأة الجديدة.

* هالة دحروج: باحثة في النقد الأدبي النسوي.

* هالة كمال: مدرسة بكلية الآداب، جامعة القاهرة، عضوة بمؤسسة المرأة والذاكرة،

وباحثة مهتمة بدراسات الجندر.

* وسام كمال: مساعدة منسقة برنامج منتدى الشابات بمؤسسة المرأة الجديدة.

* يسرى مصطفى: باحث في مجال حقوق الإنسان واستشاري مؤسسة المرأة والذاكرة.

دعوة للكتابة

طيبة- العدد الحادي عشر

النساء والديمقراطية

يتناول هذا العدد موضوعًا من أهم الموضوعات في حياة الجنس البشري بصفة عامة، فالديمقراطية مؤثر يومي على كافة مجالات حياة الإنسان، العام منها والخاص، الديمقراطية كما يتناولها هذا العدد من طيبة لا تقتصر على الحقل السياسي، وإنما تنسحب أيضًا على الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ويهتم العدد بكل هذه التأثيرات على حياة النساء بصفة خاصة وعلى العلاقات بين الجنسين في إطار علاقات القوى في المجتمعات بصفة عامة.

وبعض محاور هذا العدد هي:

- النساء وآليات اتخاذ القرار.

- الأحزاب والنساء (ويشمل هذا المحور مناقشة فكرة تكوين أحزاب نسائية ومدى جدواها ومشروعيتها).

- النساء والاتجاهات السياسية المختلفة.

- الديمقراطية والنساء داخل الفضاء الخاص.

- الديمقراطية والنساء داخل الفضاء العام.

وترحب هيئة تحرير طيبة بالمشاركات الخاصة بموضوع العدد والتي قد لا تشملها المحاور المذكورة. ونرجو أن تقدم الإسهامات على أقراص مرنة في حدود 3000-ـ 5000 كلمة للدراسات، 2000-3000 كلمة لعروض الكتب، على أن يتم إرسال المواد في موعد أقصاه 30 أبريل 2008، وذلك بأي من الوسائل التالية:

عنوان بريدى: 14 شارع عبد المنعم سند، متفرع من ش الرشيد، المهندسين

بريد إلكتروني: nwrc@nwrcegypt.org

دعوة للكتابة

طيبة- العدد الثاني عشر

النساء والعلوم

ينصب اهتمام هذا العدد على مناقشة موضوع نادرًا ما يتم الالتفات إليه، وهو موضوع علاقة النساء بالعلوم الطبيعية، سواء كذات أو كموضوع، كدارسات للعلوم الطبيعية ومتعاملات معها، أو كمدروسات من قبل العاملين في المجالات المختلفة للعلوم الطبيعية، أو كليهما في آن. وهو موضوع شائك، يتطرق إلى موضوعية وعلمية هذه العلوم، ومدى حيادها أو تأثرها بالسياقات الثقافية والاجتماعية المختلفة.

ويشمل هذا العدد من ضمن محاوره

- تاريخ النساء في العلم.

- النساء والتكنولوجيا (بما فيها تكنولوجيا المعلومات).

- الطب وصحة النساء.

- النساء وعلوم الرياضيات.

- النساء وعلوم الهندسة.

- النساء وعلوم البيولوجيا.

وترحب هيئة تحرير طيبة بالمشاركات الخاصة بموضوع العدد والتي قد لا تشملها المحاور المذكورة. ونرجو أن تقدم الإسهامات على أقراص مرنة في حدود 3000-ـ 5000 كلمة للدراسات، 2000-3000 كلمة لعروض الكتب، على أن يتم إرسال المواد في موعد أقصاه 30 أغسطس 2008، وذلك بأي من الوسائل التالية:

عنوان بريدى: 14 شارع عبد المنعم سند، متفرع من ش الرشيد، المهندسين بريد إلكتروني: nwrc@nwrcegypt.org

دعوة للكتابة

طيبة- العدد الثالث عشر

النساء والقومية

تتناول طيبة في هذا العدد أحد أهم مكونات الهوية بالنسبة للإنسان في بعض المجتمعات، فخطاب القومية في كثير من الأحيان يطغى على كل الخطابات الأخرى، ويقوم بمفرده بتشكيل أنواع العلاقات المختلفة داخل المجتمعات، فيكون من شأنه ترتيب الأولويات وتوزيع الأدوار، بما فيها أدوار الجندر، بما يتضمنه هذا من منح ومنع للحقوق وترسيم للواجبات. ويهدف هذا العدد إلي زيادة الوعي بهذا الدور الخطير الذي تلعبه القومية، خاصة في عالمنا العربي، حيث التهديدات السياسية والعسكرية المستمرة، التي كثيرًا ما تجعل من الخطابات القومية خطابات رئيسية سائدة، لا تترك مجالاً كبيرًا لغيرها من الخطابات.

وتشمل محاور هذا العدد:

- الخطابات القومية الخاصة بالنساء.

- النساء والخطاب الكولونيالي.

- النساء والخطاب ما بعد الكولونيالي.

- استخدام الخطابات القومية في رسم أدوار النساء.

- استخدام الخطابات القومية في رسم أدوار الرجال.

وترحب هيئة تحرير طيبة بالمشاركات الخاصة بموضوع العدد والتي قد لا تشملها

المحاور المذكورة. ونرجو أن تقدم الإسهامات على أقراص مرنة في حدود 3000- 5000 كلمة للدراسات، 2000- 3000 كلمة لعروض الكتب، على أن يتم إرسال المواد في موعد أقصاه 30 أبريل 2009، وذلك بأي من الوسائل التالية:

عنوان بريدى: 14 شارع عبد المنعم سند، متفرع من ش الرشيد، المهندسين

بريد إلكتروني: nwrc@nwrcegypt.org

دعوة للكتابة

طيبة- العدد الرابع عشر

النساء والعولمة

يهدف هذا العدد من طيبة إلى البحث في أحد أهم الخطابات في عالمنا اليوم وهو خطاب العولمة في تناوله لأمور الجندر والنساء. فقد ارتأت هيئة التحرير أن تكريس عدد كامل لهذا الموضوع أمر ضروري، حتى وإن كان قد تم تناول هذا الموضوع بصفة جزئية في مواد الأعداد السابقة.

ومن المحاور المقترحة لهذا العدد:

- المؤتمرات الدولية الخاصة بالنساء.

- العولمة وحقوق الإنسان الخاصة بالنساء.

- المنظمات النسائية في ظل العولمة.

- عمالة النساء في ظل العولمة.

- العولمة والعنف ضد النساء.

وترحب هيئة تحرير طيبة بالمشاركات الخاصة بموضوع العدد والتي قد لا تشملها المحاور المذكورة. ونرجو أن تقدم الإسهامات على أقراص مرنة في حدود 3000- 5000 كلمة للدراسات، 2000-3000 كلمة لعروض الكتب، على أن يتم إرسال المواد في موعد أقصاه 30 أغسطس 2009، وذلك بأي من الوسائل التالية:

عنوان بريدى: 14 شارع عبد المنعم سند، متفرع من ش الرشيد، المهندسين

بريد إلكتروني: nwrc@nwrcegypt.org